JACOB BURCKHARDT

# DER CICERONE

NEUDRUCK DER ERSTEN AUFLAGE

DRITTER TEIL · MALEREI

# DER CICERONE

VON

JACOB BURCKHARDT

NEUDRUCK DER ERSTEN AUFLAGE

DRITTER TEIL

MALEREI

# MALEREI.

---

Nur ärmliche Trümmer sind uns von der *antiken Malerei* übrig geblieben, doch immer genug, um uns ahnen zu lassen, was Griechen und Römer auf diesem Gebiete wollten und konnten. Einige bekannte Geschichten von Parrhasios, Zeuxis und andern grossen Meistern führen leicht auf den Gedanken, dass die Illusion das höchste Ziel der griechischen Maler gewesen. Nichts kann aber irriger sein. Ihnen genügte es vielmehr, wenn der Gegenstand oder das Ereigniss möglichst deutlich mit möglichst wenigen Mitteln dargestellt wurde. Sie haben weder in der Composition, noch in der Durchführung, noch in der Farbe dasjenige System erstrebt, welches der neuern Malerei zur Grundlage dient, allein was sie leisteten, muss dennoch ein Höchstes in seiner Art gewesen sein.

Eine Vorschule der griechischen Malerei gewähren uns gewisser Massen die zahlreichen *Gefässe*, welche hauptsächlich in den Gräbern Attica's, Siciliens, Unteritaliens und Etruriens gefunden worden sind und noch fortwährend gefunden werden. Die bedeutendste Sammlung derselben, welche es wohl überhaupt giebt, ist diejenige im Mu- a
seum von Neapel. Ungleich geringer, doch unter den italienischen noch sehr ausgezeichnet erscheint die vaticanische Vasensammlung, b
welche mit dem Museo etrusco und mit der vatican. Bibliothek verbunden ist. Ähnlich verhält es sich mit der florentinischen (in den c
Uffizien; verschlossener Gang gegen Ponte vecchio hin).

Dieser ganze unübersehbare Vorrath gehört, wie man jetzt allgemein anerkennt, bei Weitem grösstentheils griechischen Thonmalern an, mochten dieselben auch z. B. in Etrurien angesiedelt sein und für

Etrusker arbeiten. Die Gebräuche, Trachten und Mythen, welche sie darstellen, sind fast ausschliesslich griechisch. Der Zeit nach mögen sie meist in das VI.—III. Jahrh. v. Chr. fallen; zur Zeit der Römerherrschaft über Italien wurde nicht mehr in diesem Styl gearbeitet, und Pompeji liefert z. B. keine Vasen der Art mehr.

Zum täglichen Gebrauch für Küche, Tisch und Waschung haben wohl nur die Wenigsten gedient. Ihre Bedeutung ist eine festliche, man erhielt sie als Kampfpreis, als Hochzeitsgeschenk u. s. w.; hatte man sie das Leben hindurch als Schmuck in der Wohnung vor sich gehabt, so erhielt sie der Todte zur Begleitung mit in das Grab. Viele aber, und zwar von den wichtigsten, wurden wohl ausschliesslich für den Gräberluxus des alten Italiens gefertigt. Rings um die Leiche herum pflegen sie in den Gruftkammern gefunden zu werden, leider fast durchgängig in einer Menge von Scherben, die sich nicht immer glücklich zusammensetzen lassen.

Es sind Gefässe jeder Gattung und Gestalt, von der riesigen Amphore bis zum kleinsten Näpfchen. Da sie aber nicht zu gemeinem Gebrauche benützt wurden, konnte man an jeder Form — Amphore, Urne, Topf, Schale, Trinkhorn u. s. w. — das Schöne und Bedeutende nach Belieben hervortreten lassen.

Mit höchstem Wohlgefallen verweilt das Auge schon bei den Formen und Profilen, welche der Töpfer dem Gefäss gab. Die strenge plastische Durchführung, welche wir an den marmornen Prachtvasen fanden, wäre hier nicht an der Stelle gewesen; was aber von einfach schöner Form mit dem Drehrad vereinbar ist, das wurde angewandt. Freilich sind die von freier Hand gearbeiteten Henkel oft ganz besonders schön und lebendig.

Die aufgemalten Ornamente tragen ebenfalls nicht wenig zur Belebung des Gefässes bei, indem sie gerade für ihre Stelle und Function bezeichnend gebildet sind.

Den untern Auslauf der Henkel schmücken oft ganze Büschel von Palmetten (d. h. immer ein oval gespitztes Blatt von geschwungenen kleinen Seitenblättern begleitet), in welchen gleichsam die überschüssige Elasticität sich ausströmt. Am obern Rande der Vase, als Sinnbild des darin Enthaltenen, zieht sich wellenförmiges Blumwerk hin, den Hals umgeben strengere Palmetten oder auch bloss senk-

rechte Rinnen, die sich dann mit der Ausbauchung des Gefässes in reichern Schmuck verwandeln. Die Bänder zwischen, unter und über den figürlichen Darstellungen bestehen theils wieder aus wellenförmigen Blumen, theils aus Mäandern, theils auch aus Reihen von Muscheln u. dgl. Die untere Zusammenziehung der Vase wird etwa durch spitz auslaufendes Blattwerk noch mehr verdeutlicht. Der Fuss ist, wie billig, schmucklos.

Diess sind scheinbar nur Nebensachen, allein sie zeigen, dass es sich um eine Vase und nicht um ein beliebiges Prunkstück handelt, was man bei den kostbarsten Porcellanvasen von Sèvres oft vergessen muss.

Man sollte denken, die Thonmaler hätten sich es wenigstens bei diesen Zierrathen bequem gemacht und durch Schablonen gemalt. Allein der erste Blick wird zeigen, dass die leichteste, sicherste Hand Alles frei hingezaubert hat, wesshalb es denn auch nicht an einzelnen krummen Linien u. dgl. fehlt.

Ebenso ist es mit den Figuren. Der Maler konnte sie zum Theil als Gemeingut der griechischen Kunst auswendig, zum Theil erfand und componirte er sie für die besondere Darstellung. Grosse Künstler geben sich mit dieser Gattung gar nicht ab; es ist ein mittlerer und selbst geringer Durchschnitt des unendlichen griechischen Kunstvermögens, der sich hier zu erkennen giebt. Und doch selbst bei diesen so äusserst beschränkten Mitteln, diesen zwei, höchstens drei Farben so viel Bewundernswerthes!

Wir scheiden zunächst eine ältere Gattung, diejenige mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde aus. Ihr Styl ist bei grosser Zierlichkeit noch ein befangener und entspricht mehr oder weniger dem ältern griechischen Sculpturstyl (S. 414 u. ff.).

Die Vasen der reifern (und was Apulien betrifft, auch wohl der sinkenden) Kunst sind die, welche (ausgesparte) röthliche Figuren auf (aufgemaltem) schwarzem Grunde zeigen. Mit diesen, auch an Zahl überwiegenden haben wir es hauptsächlich zu thun.

Die Darstellungen, welche sie in einer, zwei, bis drei Reihen von Figuren, an den Schalen auf der Unterseite rings um den Fuss, auch innen in der Mitte enthalten, sind zum Theil der Gegenstand einer sehr ausgedehnten gelehrten Forschung. Die seltensten Mythen, die kein Relief und kein pompejanisches Gemälde darstellt, kommen hier

vor. Uns sind jedoch nur einige Andeutungen über die künstlerische Behandlung vergönnt.

Im Ganzen folgt dieser Styl dem griechischen Reliefstyl. Es ist eine ähnliche perspectivische Entwicklung der Gestalt, ein ähnliches Princip der Schneidungen, eine ähnliche Erzählungsweise. Die Figuren sind meist auseinander gehalten, ihre Haltung und Geberde möglichst sprechend. Bei bekleideten Gestalten wurden erst die Glieder in raschem Umriss hingezeichnet, dann das Gewand darüber angegeben und zwar von den Falten gerade so viel, als dazu diente, die Gestalt selbst und zugleich den Gang des Gewandes zu verdeutlichen. Die Köpfe sind ohne irgend welche Absicht auf besondern Ausdruck oder besondere Schönheit sehr allgemein behandelt. Die Angabe des Raumes musste bei dem gemeinsamen schwarzen Grunde eine möglichst einfache, symbolische sein. Ein Stern bedeutet hier schon die Nacht, ein kleiner Vorhang das Zimmer, ein paar Muscheln oder Delphine die See, eine krumme Reihe von Punkten das unebene Erdreich, eine Säule mit Gefäss die Ringschule u. s. w. Auch alles Geräthe, wie z. B. Wagen, Tische u. dgl., ist bloss stenographisch angedeutet, um den Blick für das Wesentliche frei zu halten.

Den höchsten künstlerischen Genuss gewähren in der Regel weniger die figurenreichen mythischen Compositionen, als vielmehr eine Anzahl e i n z e l n e r und oft wiederkehrender F i g u r e n , welche eben wegen ihres anerkannten Werthes immer von Neuem frei wiederholt wurden. Der Beschauer wird sie in jeder bedeutendern Sammlung bald herausfinden; wir wollen nur auf einiges Wenige aufmerk-
a sam machen, was sich z. B. bei einem Gang durch das Museum von Neapel darbietet.

Aufgestützt sitzende Männer. — Tanzende Satyrn. — Jünglinge der Ringschule, nackt oder in Mäntel gehüllt und aufgestützt. — Schwebende geflügelte Genien. — Herrliche springende Bacchanten. — Ein Sprechender, nackt, den einen Fuss auf einem Felsstück. — Sitzende Frauen mit nacktem Oberleib, den einen Fuss hinter dem andern, oft von grosser Schönheit. — Schwebende Siegesgöttinnen. — Verhüllte Tänzerinnen. — Mänaden. — Die Toilette einer Frau oder Braut, welche sitzend den Schleier überzieht oder ablegt; unter den Dienerinnen, welche Schmuck und Körbchen etc. bringen, bisweilen eine sehr schöne

nackte in kauernder Stellung. — Eine Sprechende, bekleidet, gebückt stehend, den einen Fuss auf einen Stein gestützt, mit der Rechten gesticulirend. — Eine verhüllt sitzende trauernde Frau. — Schmausende beider Geschlechter. — Die Pferde, ohne alle Genauigkeit, aber immer voll Lebens; ein ruhigstehendes und ein dahersprengendes Viergespann, in hunderten von Wiederholungen. — Ein trefflich bewegter, schwebender Reiter.

Solche und andere einzelne Gedanken der griechischen Kunst, welche diese anspruchlosen Denkmäler in Fülle gewähren, würden allein schon genügen, um dem Geiste jenes Volkes eine ewige Bewunderung zu sichern.

---

Neben diesem Reichthum kann man nur mit Schmerzen Desjenigen gedenken, was uns verloren ist. Von Polygnot und der alten athenischen Schule, von Zeuxis, Parrhasios und den übrigen Joniern, von Pausias und Euphranor, auch von dem grossen Apelles, ja von hundert girechischen Malern, welche noch dem Plinius und Quintilian bekannt waren, ist uns keine Linie, kein Pinselstrich, sondern der blosse Name übrig. Vergebens bemüht man sich, aus Andeutungen der Schriftsteller ein Bild der Style dieser Künstler herzustellen, und misslich bleibt es immer, aus den vorhandenen pompejanischen und andern Malereien Motive nach bestimmten alten Meistern herausrathen zu wollen.

Im Allgemeinen aber ist so viel sicher, dass das Beste, was wir von antiken Malereien besitzen, in der Erfindung weit vorzüglicher ist, als insgemein in der Ausführung. Jene grossen alten Maler leben theilweise noch, nur anonym und schattenhaft in Copien fort; es rettete sie jener Grundzug alles antiken Kunsttreibens: die Wiederholung des anerkannt Trefflichen.

Diess gilt zunächst von denjenigen Überresten, welche zu Rom in einem nach dem Garten hinausgebauten Gemach der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt werden. Sowohl die sog. aldobrandinische Hochzeit — ein Werk, welches auch nach der Entdeckung Pompeji's seinen hohen, ja einzigen Werth behält — als die fünf Bilder mythischer Frauen deuten auf Originale der besten Zeit zurück.

a (Was sonst zu Rom in den Titusthermen, einzelnen Sammlungen, in
b den Columbarien der Via latina und der Villa Pamfili u. a. a. O. vor-
handen ist, erscheint theils sehr verdorben, theils von geringem Be-
lang. Was von antiken Malereien ausser Rom vorkömmt, ist meist
von Pompeji hergebracht.)

---

Bei weitem die wichtigsten Stätten für das Studium der antiken
Malerei sind die verschütteten Orte am Vesuv und das Museum
c von Neapel. (Unteres Stockwerk, drei Säle links, mehr der anti-
ken Decoration, und zwei Säle und ein Vorraum rechts, mehr der
eigentlichen Malerei gewidmet, doch keineswegs ausschliesslich [Seite
58 u. ff.]; die Aufstellung kläglich, die Besichtigung mühevoll.)

Aus einer frühern Periode der griechischen Malerei finden sich
d hier (Vorraum rechts) einige Wandmalereien, welche in unteritali-
schen Grabkammern gefunden worden sind, Reiter, Tänze von Frauen
etc. darstellend. Statt eines durchgeführten Colorites, einer plastischen
Modellirung, herrscht noch die einfache, illuminirte Umrisszeichnung,
diese aber ist lebendig und zum Theil edel, dem Geist des ältern Grie-
chenthums entsprechend. In der Behandlung des Profils erkennt man
wieder die Art des griechischen Reliefs, welches den Oberleib so zu
wenden weiss, dass er sich in seiner ganzen Wohlgestalt zeigt. (Zu
vergleichen mit den treuen Nachbildungen etruskischer Gruftgemälde
e frühern und spätern Styles, im Museo etrusco des Vaticans.)

Die pompejanischen Malereien und Mosaiken dagegen
zeigen allerdings die antike Kunst gewissermassen auf einem Höhe-
punkte, nur mit folgenden beiden Einschränkungen, die man wohl be-
achten möge: es ist erstens die Malerei einer nicht bedeutenden Provincial-
stadt aus römischer Zeit; zweitens handelt es sich bloss um Wand-
decorationen, welche in der Ausführung nothwendig einem andern
Princip folgen als die Tafelbilder. Letztere waren gewiss in allem,
was Illusion, Verkürzung, Beleuchtung, Reflexe etc. angeht, feiner
durchgebildet, wenigstens diejenigen aus der Blüthezeit. Die Mosai-
ken sind vollends in den Mitteln der Darstellung um so viel beschränk-
ter, als man damals nur mit Steinen, noch nicht mit Glaspasten ar-
beitete.

Den Vorrath im Ganzen betrachtet, wird man, wie gesagt, annehmen können, dass das Beste durchgängig griechischen Originalen nachgebildet sei, welche der Künstler auswendig lernte und mehr oder weniger frei reproducirte. Von Durchzeichnen und Schabloniren war wohl keine Rede; wer das Einzelne so meisterlich keck hinzumalen wusste, bedurfte auch für die ganze Gestalt der eigentlichen Krücken nicht. Die Malereien von erweislich römischer Composition (z. B. die Scenen des pompejanischen Stadtlebens im Durchgang vom ersten in a
den zweiten der Säle rechts, und die beiden Isisfeste, zweiter Saal, b
Fensterwand) stehen, auch wenn die geringe Ausführung bloss zufällig sein sollte, jedenfalls in der Erfindung tief unter dem Übrigen.

Nehmen wir die grössern Bilder mythologischen Inhaltes (besonders im genannten zweiten Saal rechts) als massgebend an, so c
ergiebt sich für die Behandlung etwa Folgendes. Das Einzelne ist nirgends bis zur völligen Wirklichkeit durchgeführt, das Wesentliche aber mit grosser Energie in Wenigem gegeben. Auch in den Köpfen ist neben bedeutenden Zügen viel nur Allgemeines, was indess auf die Rechnung des Ausführenden, auch wohl auf die seiner Technik kommen mag. Die letztere ist bekanntlich, was das Chemische betrifft, noch ein Geheimniss; der Auftrag erscheint fast durchgängig sehr frei und furchtlos. Der Raum richtet sich durchgängig nicht nach der äussern Wirklichkeit, sondern nach dem höhern Bedürfniss der Composition; die Angabe des architektonischen oder landschaftlichen Hintergrundes erhebt sich in der Regel nicht weit über eine blosse Andeutung (Iphigeniens Opfer, daselbst); die perspectivische Vertiefung wird willkürlich so gedacht, dass die entferntern Figuren wie auf einem erhöhten Plan erscheinen (Erkennung Achill's, daselbst). Das Licht fällt consequent von einer Seite herein. Die künstliche Gruppenbildung der neuern Malerei mit ihren Übergängen in den Formen und ihren Contrasten in den Lichtmassen fehlt noch völlig; vorwiegend macht sich das Streben geltend, die Gestalten möglichst vollständig sprechen zu lassen und desshalb auseinander zu halten. Figurenreiche Gruppen aber, wo sie vorkommen, erscheinen hoch übereinander geschichtet (der Dichter, welcher den Schauspielern sein Drama einlernt, daselbst). Im Ganzen wird man in diesen und den übrigen grössern Composi-

tionen immer grosse Ungleichheiten finden. Es giebt einige, in welchen das Treffliche vorwiegt, so im I. Saal rechts: die Strafe der Dirce, zwei Göttinnen mit Eroten etc.; II. Saal, ausser den genannten: Theseus als Retter der athenischen Kinder, der Musikunterricht des jungen Satyrs, Medea, Bacchus und Ariadne, Perseus und Andromeda, Chiron und Achill, Herakles mit dem Centauren, Achill und Briseis, Mars und Venus etc. Allein neben dem Allerbesten, neben einzelnen Motiven, die nur von den Grössten geschaffen sein können, finden sich auffallend schwache Füllgedanken. Man kann sich der Vermuthung nicht erwehren, als habe man zusammengedrängte oder auch zerpflückte Excerpte aus vorzüglichen Compositionen vor sich. — In Pompeji sind von grossen Bildern noch an Ort und Stelle: Diana und Actäon (in der Casa di Atteone), die Vorbereitung eines Heros zum Bade (Casa di Meleagro u. a. m.).

Von diesem Urtheil macht allerdings eine glänzende Ausnahme die sog. A l e x a n d e r s c h l a c h t, das schönste Mosaik des Alterthums. (Gefunden in der Casa del fauno zu Pompeji, jetzt am Boden der Halle der Flora im Museum zu Neapel.) Es stellt eine Schlacht von Griechen oder Römern gegen Kelten vor. Ich habe nichts gegen den überquellenden Enthusiasmus, womit neuerlich dieses Werk besprochen wird, nur möge man es dann wenigstens richtig deuten und nicht z. B. den Mann auf dem Wagen beharrlich für den Barbarenkönig halten, während doch die ganze Composition sich auf den gestürzten und vom Feind durchbohrten Reiter in königlichem Prachtcostüm bezieht. — Der grösste Werth dieses in seiner Art einzigen Gemäldes besteht nicht in einer tadellosen Zeichnung oder in der Ausdrucksweise des Einzelnen, sondern in der ergreifenden Darstellung eines bedeutenden Momentes mit möglichst geringen Mitteln. Durch die Wendung des Wagens und der Pferde und durch einige sprechende Stellungen und Geberden ist auf der rechten Seite ein Bild der Rathlosigkeit und Bestürzung gegeben, welches nicht deutlicher und nur in äusserlichem Sinne vollständiger sein könnte. In den Siegern, soweit die linke Seite erhalten ist, drückt sich das unaufhaltsame Vordringen mit der grössten Gewissheit aus. Ob das Ganze für die Ausführung in Mosaik componirt oder eher einem Wandgemälde nachgebildet ist, bleibt zu entscheiden.

Sonst möchten im Allgemeinen die meist kleinen *Genrescenen* den Vorzug vor den heroischen und grössern haben. Pompeji hat einige kostbare Prachtstücke geliefert, wie die beiden feinen Mosaiken mit dem Künstlernamen Dioscorides, die beliebten Theaterproben dar- a
stellend (I. Saal links). Man wird denselben indess einige flüchtige Malereien vorziehen müssen. Weniges möchte an stillem Zauber der Gruppe von drei sich unterhaltenden Frauen (mit einer Säule und Gebüsch im Hintergrunde) gleichkommen (II. Saal rechts); auf dieser b
Bahn war Rafael, als er die zweite Reihe der Geschichten der Psyche entwarf. Von zaghafter Dilettantenhand scheinen einige rothbraune Zeichnungen auf Marmorplatten (ebenda) herzurühren; darunter verräth hauptsächlich das Genrebild der knöchelspielenden Mädchen ein herrliches Original. Gegenüber wird man ein kleines, unscheinbares Bildchen nur mit Mühe finden; es ist die so schön gedachte Scene: „Wer kauft Liebesgötter?" — Die schmausenden und ruhenden Liebespaare (ebenda) weisen ebenfalls auf einen schönen griechischen Gedanken zurück.

Auch mehrere unter den kleinern mythologischen Bildern, welche die Mittelfelder an den Wänden gewöhnlicher pompejanischer Häuser bildeten (und zum Theil noch an Ort und Stelle bilden) möchten bisweilen als harmonisches *Ganzes* einen besondern und abgeschlossenen Werth haben. So das beste der Narcissbilder, auch das kleine mit c
Bacchus und Ariadne (I. Saal rechte); mehrere bacchische Scenen (II. Saal rechts); Venus als Fischerin (mehrmals) u. s. w. Das verdorbene Bildchen „Hylas und die Nymphen" (Fensterwand des II. Saales rechts) zeigt ein sehr glückliches Motiv. Einen Faun, der eine Nymphe bewältigt und auf den Rücken gelegt hat und sie küsst, nebst einigen andern vorzüglichen Scenen, die nicht anstössiger sind als Manches, was hier ausgestellt ist, wird man in den Abbildungen aufsuchen müssen, wenn sie nicht etwa doch in unsichtbarem Dunkel oben an irgend einer Wand hängen.

Den unmittelbarsten und ungestörtesten Eindruck griechischen Geistes machen aber (nach meinem Gefühl) überhaupt nicht die vollständigen Gemälde, sondern jene zahlreichen decorativ angewandten *einzelnen Figuren und Gruppen*, welche theils auf einfarbigem Grunde stehen, theils zur Belebung der gemalten Architektur

(Seite 60 ff.), der Capellchen, Pavillons, Balustraden u. s. w. dienen. Die besten derselben können nur in der Zeit der höchsten griechischen Kunstblüthe erfunden worden und dann Jahrhunderte hindurch von Hand zu Hand gegangen sein, bis sie unter anderm auch in der kleinen Stadt am Vesuv ihre Anwendung fanden. Die Maler lernten sie ohne Zweifel am besten auswendig und reproducirten sie am unbefangensten. Unsere jetzige Decoration macht einen so häufigen Gebrauch davon, dass der Beschauer eine Menge alter Bekannter antrifft, vielleicht allerdings mit Erstaunen über das unscheinbare, anspruchlose Aussehen und den kleinen Massstab der Originale.

Das Wichtigste findet sich in den genannten Sälen rechts.
a Schon der Vorraum enthält eine Anzahl tanzend schwebender Satyrn, in den Cassetten aus einem Gewölbe, sowie auch schöne schwebende Genien oder Amorine. (Eine andere Reihe von Amorinen, mit den Attributen der Götter, sämmtlich wundervoll in runder Einfassung componiert, habe ich vergebens überall gesucht und muss
b daher auf die Abbildungen verweisen.) Im ersten Saal: (Wand links) die Niobiden in Goldfarbe, je drei am Fuss weisser Dreifüsse auf rothem Grund, unabhängig von den bekannten florentin. Statuen; — (Eingangswand) ein kleines Fragment, die Halbfigur eines Flötenbläsers und seiner Gefährtin; — (Fensterwand) Tritone, Nereiden, Meerwunder etc.; — (Hinterwand) Victoria und ein Genius mit darüber schwebenden Gottheiten, vielleicht von guter römischer Erfindung. — In den Durchgängen zum II. Saal: Bacchus; — eine schöne Priesterin mit Opfergeräth; — Demeter mit Scepter und Korb; — Jüngling, der das Schwert und über sich den Schild hält; — ein Medusenhaupt auf gelbem Grund; — eine schwebende Gewandfigur mit
c Opferschale. — Im II. Saal: (Eingangswand) die berühmten sog. Tänzerinnen, auf schwarzem Grunde; es sind schwebende Figuren ohne weitere Beziehung, von hinreissender Schönheit der Geberde und dem leichtesten Ausdruck des Schwebens in Stellung und Gewandung zugleich; — der den Schreibgriffel an die Lippen Drückende, Halbfigur in Rund (mehrmals vorhanden); — Zeus und Nike, auf rothem Grunde; — (Wand links) Bacchanten, Silene etc. in runder Einfassung; — sitzende Götterfiguren auf rothem Grunde; — (Hinterwand) die herrlichen schwebenden Centauren auf schwarzem Grunde, worun-

ter die Centaurin, die mit dem jungen Satyr Cymbeln spielt, und der gebundene Centaur, dem die wilde Bacchantin den Fuss in den Rücken stemmt, letzteres Bild vielleicht einer der schönsten Gedanken aus dem ganzen Alterthum; — die nicht minder berühmte Reihe tanzender Satyrn, kleine Figürchen auf schwarzem Grunde; — (als Contrast mag die in der Nähe befindliche Sammlung von Amorinen römischer Erfinduug dienen, welche in allen möglichen prosaischen Verrichtungen, selbst als Schuhmacher dargestellt sind); — das sitzende Mädchen mit aufgestütztem Kinn, auf schwarzem Grunde; — Jüngling sitzend mit gekreuzten Füssen (eines der vorzüglichsten Motive und mehrmals vorhanden); — Nereiden auf Seepferden und Seepanthern, dieselben fütternd; — schöne schwebende Bacchantin mit Thyrsus und Schale, auf schwarzem Grunde; — (Fensterwand) das bessere Exemplar der Medusa u. A. m. Die hier gegebene Auswahl soll nur auf Einiges vom Besten aufmerksam machen; wer länger in diesen Räumen verweilt, wird noch manches andere liebgewinnen. Man lege sich nur immer die Frage vor: Liess sich die betreffende Figur überhaupt schöner denken, deutlicher ausdrücken, anmuthiger stellen? — und in der Regel wird man das Höchste erreicht finden, wenn auch in flüchtiger Ausführung.

Einer besondern Aufmerksamkeit sind die landschaftlichen und architektonischen Ansichten werth, deren eine grosse Anzahl vorhanden ist, sowohl hier als in Pompeji selbst, wo man auch noch erkennt, welche Stelle dieselben in der Wanddecoration einnahmen (S. 60, 61, a). Die architektonischen gewähren ein schätzbares Abbild nicht nur damaliger Bauten überhaupt, sondern ganz speciell derjenigen, welche der Küste von Cumä bis Sorrent zur Römerzeit ihren Charakter verliehen; allerdings in phantastischer Steigerung, sodass wir nicht bloss das wirklich Vorhandene, sondern auch das, was man gern gebaut hätte, dargestellt sehen. Die in das Meer hinausragenden Villen, die prächtigsten Landhäuser mit Hallen umgeben, auch Tempel und Paläste, namentlich aber die schmuckreichsten Hafenbauten breiten sich unter uns mit hoch angenommener Perspective vollständig aus. Diese Ansichten haben den Ausdruck baulichen Reichthums zum wesentlichen Gehalt.

Anders verhält es sich mit den Landschaften. Auch sie vereinigen viele Gegenstände mit hoch genommener Perspective unter einem hohen Horizont und geben von dem Liniensystem der modernen Landschaft noch keine Ahnung. Manche sind nichts als bunte Zusammenstellungen wohlgefälliger oder auffallender Gegenstände: Capellchen, Lusthäuschen, Teiche mit Hallen, Denkmäler mit Trophäen, Hermen, halbrunde Mauern, Brücken u. s. w. auf ländlich unebenem Grunde mit Bäumen untermischt; die Darstellungen von Gärten mit symmetrischen Lauben und Fontainen gehören sogar wesentlich noch in das Gebiet der Architekturbilder. In den bessern Landschaften dagegen ist ganz offenbar ein idyllischer Charakter, eine eigenthümliche Stimmung erstrebt, die nur einstweilen der mächtigern Mittel entbehrt sich auszusprechen. Um ein kleines einsames Heiligthum der Nymphen oder der paphischen Göttin sieht man Hirten und Heerden, oder ein ländliches Opfer, von Ölbäumen überschattet; auch Gestalten des griechischen Mythus beleben bisweilen die Felslandschaft. (Dieser letztern Art sind u. a. die Scenen aus der Odyssee, welche vor einigen Jah-
a ren in Rom gefunden wurden und von denen zwei im Museo capitolino, erstes unteres Zimmer, aufgestellt sind.) Der Eindruck ist demjenigen analog, welchen die bukolischen Dichter hinterlassen, und es wäre nicht undenkbar, dass von ihnen auch der Maler sich anregen liess.

Die Dienstbarkeit dieser ganzen Gattung unter den sonstigen decorativen Zwecken spricht sich u. a. oft in der Unterordnung unter eine bestimmte Wandfarbe aus. Manche Landschaften sind nämlich braun in braun, grün in grün, auch wohl zu keckem Contrast grünweisslich auf rother Wand gemalt. — Von einer eingehenden Charakteristik des landschaftlichen Details, etwa des Baumschlags, ist noch nicht die Rede; nur der Ölbaum behauptet seiner auffallenden Bildung wegen ein gewisses Vorrecht. — Auch wo Guirlanden und Buschwerk als Bestandtheil von Decorationen vorkommen, ist bei einer energischen Wirkung doch nur das Nothwendigste von der besondern Gestalt des Laubes angedeutet.



Die Geschichte der christlichen Malerei beginnt mit den Gemälden
der Catacomben, welche theilweise bis ins III. Jahrhundert hinauf-
reichen. Allein bei der gegenwärtigen Lage der Sachen findet man
sich wesentlich auf zum Theil alte und sehr freie Abbildungen be-
schränkt, wenn man sich den Gesammtcharakter dieser Gattung klar
machen will. Vieles ist nämlich durch den Zutritt der Luft und des
Fackeldampfes erloschen und unsichtbar geworden und existirt nur
in den Sammelwerken fort; Anderes ist überhaupt nicht mehr zu-
gänglich (durch Vermauerung) oder nur mit Schwierigkeiten. In dem
einzigen Arme der Catacomben Roms, welcher Jedermann gezeigt a
wird (mit dem Eingang in S. Sebastiano) sind kaum noch einige
dürftige Reste von Arabesken zu erkennen; diejenigen bei S. Agnese, b
welche in den letzten Jahren eine wichtige Ausbeute sollen geliefert
haben, werden nur auf besondere Verwendung geöffnet. Zu einigem
Ersatz dienen die ganz anders angelegten grossen unterirdischen c
Räume bei S. Gennaro de' Poveri in Neapel; hier sieht man noch
beträchtliche Überreste von altchristlichen und auch heidnischen Ma-
lereien und Arabesken, doch nichts von derjenigen künstlerischen und
religionsgeschichtlichen Bedeutung, welche einzelnen nicht mehr sicht-
baren Catacombenbildern Roms innewohnte. Zudem überwiegt in
Neapel nicht das Altchristliche, sondern die (schon byzantisirenden)
Heiligenfiguren etwa vom VII. Jahrh. abwärts.

Auf den Styl von Kunstwerken, deren Besseres der Reisende nur im seltensten Falle zu Gesicht bekömmt, dürfen wir uns hier natürlich nicht einlassen. Genug, dass derselbe in Figuren und Arabesken eine mehr und mehr ins Starre und Formlose gehende Ausartung des an-

tiken Styles ist. Die Auffassung und Wahl der Gegenstände ist allerdings hochwichtig und charakteristisch für das ganze frühere Verhältniss des Christenthums zur Kunst; einen nicht geringen Ersatz bieten namentlich die altchristlichen Sarcophage (S. 554), obschon sie
a nicht denselben Ideenkreis darstellen; auch die figurirten Böden von Trinkgläsern (bes. im Museo Cristiano des Vaticans) mögen das Bild der ältesten christlichen Kunstübung vervollständigen helfen.

---

Eine fast ununterbrochene, documentirte Reihe von christlichen Malereien gewähren jedenfalls erst die *Mosaiken* der Kirchen. Wir müssen die Voraussetzungen, unter welchen sie zu betrachten sind, kurz erörtern.

Die Kunst ist hier auf jede Weise gebundener als je seither. Nicht bloss ein kirchlicher Luxus, sondern die stärkste Absicht auf monumentale Wirkung und ewige Dauer nöthigt sie, in einem Material zu arbeiten, welches jede Theilnahme des Künstlers an der Ausführung vollkommen ausschliesst und denselben auf die Fertigung des Cartons und auf die Wahl der farbigen Glaspasten beschränkt. Sodann verlangt und gestattet die kirchliche Aufgabe hier streng nur soviel als zum kirchlichen Zwecke dient, dieses aber soll in der imposantesten Gestalt ans Licht treten; nur der Gegenstand herrscht, ohne räumliche Umgebung, ausser was durchaus zur Verdeutlichung unentbehrlich ist; ohne den Reiz der sinnlichen Schönheit, denn die Kirche wirkt mit einem ganz andern Ausdruck auf die Phantasie; ohne Rücksicht auf die künstlerischen Gesetze des Contrastes in Bewegungen, Formen und Farben u. s. w., denn die Kirche hat ein ganz anderes Gefühl der Harmonie in Bereitschaft als das, welches aus schönen formellen Contrasten hervorgeht. Ja der Künstler darf nicht mehr erfinden; er hat nur zu redigiren, was die Kirche für ihn erfunden hat. Eine Zeitlang behauptet die Kunst hiebei noch einen Rest der vom Alterthum her ererbten Freudigkeit und schafft innerhalb der strengen Beschränkungen noch einzelnes Grosse und Lebendige. Allein allmälig dankt man ihr es nicht mehr und sie zieht sich endlich in die mechanische Wiederholung zurück.

Diese Wiederholung eines Auswendiggelernten ist dann der durchgehende Charakter des sog. *byzantinischen Styles*. In Con-

stantinopel nämlich, wo sich mit der Zeit die meiste und prachtvollste Kunstübung der christlichen Welt concentrirte, bildete sich etwa seit Justinian eine gewisse Anordnung der darzustellenden Scenen, eine bestimmte Bildung der einzelnen Gestalten nach Bedeutung und Rang, eine ganz besondere Behandlung alles Einzelnen zum System aus. Dieses System lernte dann Jeder auswendig, soweit seine angeborene Fertigkeit es gestattete, und reproducirte es, meist ohne der Natur auch nur einen Blick zu gönnen. Daher findet man z. B. so viele fast identische Madonnen dieses Styles; daher gleichen sich die verschiedenen Darstellungen derselben Scene fast ganz, und die einzelnen heiligen Gestalten desselben Inhaltes durchaus. — Es ist ein Räthsel um dieses fast gänzliche Ersterben der Subjectivität[1]), zu Gunsten eines bis in alles Detail durchgeführten gleichartigen Typus, und man muss schon die Kunst alter, stillstehender Culturvölker (der Ägypter, Chinesen etc.) zur Vergleichung herbeiziehen, um zu begreifen, wie das ganze Gebiet der Form einem durchgehenden geheiligten Recht unterthan werden konnte. — Die Grundlage des byzantinischen Systems bilden allerdings antike Reminiscenzen, aber in kaum mehr kenntlicher Erstarrung. Der Ausdruck der Heiligkeit wird durchgehends in der Morosität gesucht, da der Kunst der Weg abgeschnitten ist, durch freie Hoheit der Form den Gedanken an das Überirdische zu wecken; selbst die Madonna wird mürrisch, obschon die kleinen Lippen und die schmale Nase einen gewissen Anspruch auf Lieblichkeit zu machen scheinen; in männlichen Köpfen tritt oft noch eine ganz fatale Tücke hinzu. Die Gewandung, in einer bestimmten Anzahl von Motiven gehandhabt, hat eine bestimmte Art feiner, starrer Falten und Brüche; wo der Typus es verlangt, ist sie nichts als eine Fläche von Ornamenten, Gold und Juwelen; sonst dient das Gold in Tafelbildern durchgängig und in Mosaiken oft zur Darstellung der aufgehöhten Lichter. Die Bewegungen und Stellungen werden immer todter und haben bereits in Arbeiten des XI. Jahrh., wie

---

[1]) Sie flüchtet sich z. B. in die Miniaturen, oder äussert sich darin wenigstens durch Reproduction besserer alter Originale. Allmälig stirbt sie aber wirklich ab und löst, wo sie muss, neue Aufgaben, z. B. Martergeschichten etc., durch blosse neue Combination der sonst angelernten Elemente.

a die ältern Mosaiken von S. Marco, kaum noch einen flüchtigen Anschein von Leben.

Dieses Formensystem gewann nun einen grossen Einfluss auch in Italien. Nicht nur waren viele und wichtige Gegenden und Städte, worunter z. B. Rom, das ganze erste Jahrtausend hindurch in einer wenigstens halben und scheinbaren Abhängigkeit vom griechischen Kaiserreich geblieben, sondern die byzantinische Kunst hatte bestimmte Eigenschaften, die ihr zeitweise die Herrschaft über die ganze italienische sicherten. Schon die kirchliche Empfindungsart war eine ähnliche hier wie dort; erst um die Mitte des XI. Jahrh. entschied sich der kirchliche Bruch zwischen Rom und Byzanz für immer. Somit war zunächst kein wesentliches Hinderniss vorhanden. Dann musste das gestörte und verarmte italienische Culturleben von dem (wenigstens in der Hauptstadt) ungestörten byzantinischen überflügelt werden, auch wenn letzteres nur die Tradition der künstlerischen Technik vorausgehabt hätte. Diese aber war in jener Zeit ein entscheidendes Element; die Kirche, die nur durch Prachtstoffe und möglichst reiche Behandlung derselben wirken zu können glaubte, fand ihre Rechnung besser bei den aus Constantinopel kommenden Künstlern und Kunstwerken, deren Art und Bedingungen man kannte, als bei den einheimischen. Und so ist vom VII. bis zum XIII. Jahrh. der italienische Maler entweder seiner eigenen Verwilderung bei kleinern Aufgaben überlassen, oder er hilft den Byzantinern bei der Ausführung dessen, was sie vorschreiben. In einzelnen Städten, wie Venedig, siedeln sich ganze Colonien von Griechen um eine Kirche herum als Mosaicisten an, selbst für ein Jahrhundert und drüber. Es war ein erhabener Augenblick im italienischen Leben, als man sie verabschiedete, weil wieder eine einheimische Formenbildung erwacht war, weil man das Heilige wieder aus eigenen Kräften zu gestalten vermochte. Zerstreute byzantinische Einflüsse hielten sich indess noch lange (in Venedig, Unteritalien etc.) und sind noch zur Stunde nicht gänzlich ausgestorben, weil die byzant. Stylisirung sich mit den heiligen Typen im Volksbewusstsein zu eng verschwistert hatte.

Die italienischen Mosaiken zerfallen in zwei ziemlich scharf geschiedene Classen: die altchristlichen, bis zum VII. Jahrh., in welchen noch die antike Auffassung, mehr oder weniger absterbend, zu erken-

nen ist, — und die unter dem Einfluss der Byzantiner vom VII. Jahrh. an entstandenen. Dieser Einfluss ist mehr oder weniger mächtig; es herrscht ein grosser Unterschied zwischen dem, was herübergekommene Griechen in Person gearbeitet haben, und dem, was ihnen etwa obenhin nachgemacht wird, aber Jahrhunderte hindurch erscheint keine einzige Figur der Kirchenmosaiken von dem byzantinischen Styl gänzlich unberührt.

---

Die altchristlichen haben einen zwiefachen hohen historischen Werth. Sie zeigen, wie sich die biblischen Gestalten, hauptsächlich des neuen Testamentes, in den Gedanken jener Zeit spiegelten. Bei dem Typus Christi mag eine alte Tradition mitgewirkt haben, doch nicht so bestimmend, wie man wohl annimmt. Die Tracht Christi, seiner Angehörigen und Apostel ist eine ideale, im Ganzen aus der römischen Kunst übernommene. Die übrigen Personen werden durch eine oft prächtige Standestracht charakterisirt. In den Köpfen war ohne Zweifel ein Ideal beabsichtigt (wenn auch kein sinnlich schönes), allein die physische Durchschnittsbildung war so sehr gesunken, dass fast lauter eigenthümlich hässliche Gesichter zu Stande kamen. — Zweitens schafft hier (weniger die Kunst als) die Kirche ein System religiöser Ausdrucksweisen und Gedankenreihen, welche ein geschichtliches Denkmal ersten Ranges ausmachen. Und zwar ist es meist die Ecclesia triumphans, welche sich ausspricht; nicht das Erdenwallen Christi und der Heiligen, sondern ihre apocalyptische Verherrlichung ist das Hauptthema. Raumlos, im Unendlichen, daher auf blauem Grunde, häufiger (und später durchgängig) auf Goldgrund existiren diese Gestalten; der ihnen beigegebene Erdboden ist entweder eine schlichte Fläche oder durch Blumen, durch Zugabe des Jordanflusses, der Paradiesesströme etc. symbolisch geschmückt. Die Bewegungen sind mässig und feierlich; es ist mehr ein Sein als ein Thun. — Um den Gedankenkreis zu würdigen, der sich hier entwickelt, muss man die Anschauung jener Zeit entweder theilen oder sich hineinversetzen. Die einfache Gegenüberstellung z. B. von Propheten und Aposteln gilt hier schon als Parallele von Verheissung und Erfüllung; eine einfache schreitende Bewegung, ein Kniebeugen genügt als Symbol der Huldigung; das

Aufheben der Arme bedeutet Reden, Beten und Machtäusserung, je nach den Umständen; der Geist des Jahrtausends kömmt Allem so sehr entgegen, dass er die äusserlichste Andeutung an vollwichtige Zahlung nimmt und ihr bereitwillig nachdichtet, ohne irgend einen physiognomischen Ausdruck des Augenblickes, irgend eine äussere Verdeutlichung zu verlangen. Die Kunst ist, wie wir oben sagten, nie gebundener gewesen; die Zeitgenossen haben ihr aber auch nie so viel zu- und vorgegeben.

Es würde sehr weit führen, wenn wir diesen Bilderkreis hier schildern wollten; für die römischen Mosaiken giebt Platners Beschreibung Roms den Inhalt genau; die ravennatischen haben allerdings Vieles, das in Rom nicht vorkommt, doch kann man auch hier den Inhalt errathen. — Unsere Aufzählung umfasst nur die bedeutendern Arbeiten.

Nächst den Mosaiken von S. Costanza bei Rom, aus constantinischer Zeit, welche oben (S. 65, a) noch bei Anlass der antiken
a Ornamentik genannt wurden, sind diejenigen des orthodoxen Baptisteriums in Ravenna das frühste Hauptwerk (vor 430), ja das einzige, in welchem noch die volle decorative Pracht (Einfassungen, Zierfiguren, Abwechselung von Stuccorelief und Mosaik) spätrömischer Arbeiten sich mit einer noch immer bedeutenden und belebten Zeichnung verbindet; zugleich eines der prachtvollsten Farben-Ensemble's der ganzen Kunst.

b Die biblischen Geschichten, welche in S. Maria maggiore zu Rom an den Obermauern des Mittelschiffes und am Triumphbogen (S. 74) angebracht sind (vor 450, manche stark umgearbeitet oder ganz modern), können als Specimen der damals üblichen Bilderbibel gelten.

c In der Grabcapelle der Galla Placidia zu Ravenna sind die herrlichen farbigen Ornamente auf dunkelblauem Grunde bedeutender als das Figürliche. (Gegen 450.)

d Aus derselben Zeit (432—440?) stammt das schon oben (S. 89, a) erwähnte Mosaikornament in der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums.

e Unter Leo dem Grossen (440—462) entstanden die vordern Mosaiken des Triumphbogens in S. Paul bei Rom, welche wahrschein-

lich gegenwärtig (aus Fragmenten und Abbildungen restaurirt) wieder enthüllt sein werden. Sie sind das frühste erweisliche Prototyp jener in der Folge üblich gewordenen Darstellung der 24 Ältesten (aus der Apocalypse); auch das riesige Brustbild Christi in der Mitte war eines der wichtigsten der altchristlichen Kunst. Die Mosaiken der Tribuna a scheinen im XIII. Jahrh. nach einem Vorbilde des V. Jahrh. gearbeitet; sie enthalten wie fast alle Tribunenmosaiken, den thronenden Christus mit mehrern Heiligen, worunter der Kirchenheilige, auch wohl die Stifter. Anderswo wird Christus auch auf einem Hügel oder auf Wolken stehend (nicht nach neuerer Art schwebend) dargestellt.

Letzteres z. B. in dem schönsten Mosaik Roms, demjenigen von b SS. Cosma e Damiano am Forum (526—530). Stark restaurirt, zumal in der Partie links, gewährt dieses grandiose Werk in bereits etwas erstarrenden Formen den Eindruck einer der letzten freien Inspirationen altchristlicher Kunst. Die Ausführung ist noch glänzend und sorgfältig.

In Ravenna sind die Mosaiken des Baptisteriums der Arianer c (oder S. Maria in Cosmedin, um 550?) eine blosse Nachahmung des Kuppelbildes im andern Baptisterium. — Aus derselben Zeit (gegen 547) stammen diejenigen der Chornische in S. Vitale, welche u. a. d die glänzenden Ceremonienbilder mit dem Kirchgang Justinians und Theodora's enthalten; Werke, deren sachliche Merkwürdigkeit den Kunstgehalt weit übertrifft; an den Wänden zunächst davor die blutigen und unblutigen Opfer des alten Bundes (Abels Opfer, Abrahams Bewirthung der drei Männer, Isaaks Opfer, Melchisedeks Empfang); Geschichten des Moses; Propheten. — An Masse das bedeutendste Mosaikwerk des italischen Festlandes mit Ausnahme der Marcuskirche: die beiden grossen Friese mit Processionen von Heiligen in S. Apol- e linare nuovo, an den Obermauern des Mittelschiffes (553—566). Von den Städten Ravenna und Classis (der alten Hafenstadt Ravenna's), aus welchen sie hervorschreiten, ist die erstere repräsentirt durch jene hochmerkwürdige Darstellung des damaligen, jetzt bis auf einen geringen Rest (S. 56, *; 92, d) verschwundenen Palastes der ostgothischen Könige. — Wahrscheinlich noch aus dem VI. Jahrh.: f die Mosaiken der Capelle des erzbischöflichen Palastes.

a Im Dom von Triest enthält die Seitentribüne links unten im Halbrund ein paar gute Apostelfiguren in der Art der eben genannten. (Die Madonna in der Halbkugel und die sämmtlichen Mosaiken der Seitentribune rechts gehören schon dem vorgerückten byzantinischen Styl an.)

b In Mailand enthält die Cap. S. Aquilino, ein achteckiger Anbau von S. Lorenzo, zwei Nischen-Halbkuppeln mit Mosaiken, welche Christus zwischen den Aposteln und die auf Abrahams Opfer wartenden Hirten (?) vorstellen, leidliche Werke des VI. oder noch des V. Jahrh.

c Streitig ist der Ursprung des Mosaiks in S. Pudenziana zu Rom, welches in unbekannter Zeit nach einem Original etwa des IV. Jahrh. gearbeitet sein muss und noch in seiner starken Überarbeitung immerhin eine Composition der constantinischen Zeit repräsentiren mag. —
d Die Tribuna in S. Teodoro zu Rom (VII. Jahrh.) zeigt eine theilweise Wiederholung des Mosaiks von SS. Cosma e Damiano. — Die Mo-
e saiken in der hintern Kirche von S. Lorenzo fuori (578—590), über dem Triumphbogen, sind in jüngster Zeit so viel als neu gemacht worden.

---

Der Übergang in das Byzantinische war begreiflicher Weise ein allmäliger; das Erstarren in den bisherigen Typen war eben der Byzantinismus.

In Ravenna bezeichnet diesen Übergang das grosse, sachlich sehr
f merkwürdige Mosaik der Tribuna von S. Apollinare in Classe (671—677); ausser der Wiederholung der alttestamentlichen Opfer (aus S. Vitale) findet sich auch hier ein kaiserliches Ceremonienbild. Die Bogenfüllungen über den Säulen des Mittelschiffes sind mit der vollständigsten Sammlung altchristlicher Embleme, theils in altem Mosaik, theils in moderner Copie (?) geschmückt; die Reihe von Bildnissen der Erzbischöfe, welche als Fries darüber hingehen, ist fast das einzige (wenigstens in Copie erhaltene) Beispiel jener Porträtfolgen frühmittelalterlicher Kirchen[1]).

*1) In S. Paul bei Rom wird eben an einer Reihe von Mosaikbildnissen gearbeitet, welche die Stelle der alten einnehmen soll. Vgl. die Papstköpfe als Consolen im Dom von Siena, S. 134.

In Rom gehören hieher die Tribunenmosaiken in S. Agnese fuori a
(625—638), und in einer der Nebencapellen des lateranischen Baptisteriums, dem sog. Oratorio di S. Venanzio (640—642). Letztere Ar- b
beit zeigt schon deutlich, dass der letzte Gluthfunke von Freiheit, von Theilnahme und Freude des Künstlers am eigenen Werk erloschen ist. Kein Wunder, dass derselbe bereits das nicht mehr versteht, was er wiederholt. — Einzelne kleinere Reste: in der kleinen Tribuna c
von S. Stefano rotondo (642—649); — auf einem der Altäre links in S. Pietro in Vincoli (S. Sebastian als Votivbild der Pest von 680, hier d
noch bekleidet und als Greis gebildet) u. a. m.

Ein letztes, obwohl erfolgloses Aufraffen gegen den Byzantinismus kann man etwa in den (stark restaurirten) Chormosaiken von S. e
Ambrogio in Mailand (832) anerkennen, obwohl auch hier die Inschriften zum Theil griechisch sind. Die Gesichtszüge sind schon in rohen Umrissen, die Gewänder in einem schroffen Changeant (von weiss, grün und roth) gegeben, die Vertheilung der an Grösse sehr ungleichen Gestalten im Raum schon ganz ungeschickt, und doch ist noch viel mehr Leben darin, als in den gleichzeitigen römischen Arbeiten[1]).

Diese versinken nämlich, vom Beginn des IX. Jahrh. an, in eine ganz barbarische Rohheit, welche kulturgeschichtlich nicht ganz leicht zu erklären ist; die byzantinische Kunst nämlich, deren Auffassungsweise hier vollkommen durchgedrungen erscheint, tritt uns sonst überall mit einer viel zierlicheren Ausführung entgegen als gerade hier.

Das sachlich merkwürdigste dieser Mosaiken, dasjenige aus dem Triclinium Leo's III (um 800), ist bei seiner Übertragung an die Ca- f

---

[1]) Zugleich interessant als Inbegriff sämmtlicher damaligen Schutzpatrone von Mailand. Christus unter seiner Glorie thronend, umgeben von Michael und Gabriel, weiter S. Gervasius und S. Protasius, unten in runden Einfassungen S. Candida, S. Satyrus und S. Marcellina; links die Stadt Tours und S. Ambrosius bei der Bestattung des h. Martin; rechts die Stadt Mailand und S. Ambrosius und S. Augustin an Pulten sitzend. — Es dauerte lange, bis aus solchen Elementen Bilder wie Rafaels Madonna di Foligno und heil. Cäcilia oder wie die sante conversazioni Tizians entstanden.

In einer Nebencapelle rechts von der Kirche enthält die Kuppel das Brustbild des heil. Saty- *
rus auf Goldgrund, etwa älter als die Mos. der Tribuna.

pelle Sancta Sanctorum (oder Scala sancta) einer ganz neuen, wenn auch genau dem alten Zustand nachgeahmten Zusammensetzung unterlegen. (Die beiden Belehnungen zu den Seiten der Halbkuppel: Christus giebt dem heil. Sylvester die Schlüssel, dem grossen Constantin eine Fahne; S. Petrus giebt Leo III. eine Stola, Carl dem Gr. eine Fahne; die Porträts der letztern haben noch einen Schimmer von Authenticität, sind aber übel gerathen.) — In den nächsten Pontificaten wird von Mosaik zu Mosaik die Arbeit roher und lebloser bis zu unglaublicher Missgestalt. — Man findet sie in und über den Tribunen
a von SS. Nereo ed Achilleo, — S. Maria della navicella (817—824),
b — S. Cecilia, — und S. Prassede; die drei letztern Bauten aus der Zeit Paschalis I (817—824); S. Prassede hat auch noch den mosaicirten Triumphbogen mit der merkwürdigen Darstellung des himmlischen Jerusalems und die kleine Capelle (rechts) „orto del paradiso", deren Inneres völlig mosaicirt ist. — Schon reine Caricaturen: in der
c Halbkuppel der Tribuna von S. Marco (827—844). — (Das Mosaik
d in S. Francesca romana, angeblich 858—867, würde eher ins XI. oder XII. Jahrh. passen.)

In Venedig, wo ein stärkerer Verkehr mit Byzanz und ein grösserer Reichthum herrschte als im damaligen Rom, offenbart auch die Mosaikarbeit nicht bloss die Auffassung, sondern auch die zier-
e liche und saubere Ausführung der Byzantiner. Die Marcuskirche mit ihren mindestens 40,000 Quadratfuss Mosaiken ist bei Weitem das reichste occidentalische Denkmal dieser Gattung.

Sachlich merkwürdig: die stehend gewordenen, rituellen Darstellungen der heiligen Geschichte im byzantinischen Sinn (hauptsächlich an den Tonnengewölben und mehrern Wandflächen des Innern); — die Sammlung von zahlreichen einzelnen byzantinischen Heiligen (hauptsächlich an den Pfeilern und in den Bogenleibungen); — die legendarische Erzählungsweise (in der Cap. Zeno, mit der Geschichte des Marcus, und in einer der fünf halbrunden Wandnischen der Fassade, mit der Geschichte der Leiche desselben; hier u. a. die S. 115 erwähnte Abbildung der Kirche; eine andere Geschichte des heil. Leichnams im rechten Querschiff, Wand rechts); — die Taufen der Apostel und die nach besondern Geschäften charakterisirten Engel verschiedenen Ranges (Flachkuppeln der Taufcapelle); — endlich in

den Hauptkuppeln der Kirche: das Pfingstfest, wobei die Anwesenden der fremden Nationen nach Tracht und Aussehen charakterisirt sind (vordere Kuppel); — Christus mit vier Erzengeln, umgeben von Maria und den Aposteln, ringsum die einzige vollständige Mosaikreihe christlicher Tugenden (mittlere Kuppel); — die Wunder der Apostel etc. (Kuppel links).

Dem Styl nach sind es Arbeiten sehr verschiedener Zeit; der Übersicht zu Gefallen mögen sie hier, wie oben S. 579 ff. die Sculpturen, im Zusammenhang genannt werden. Den streng byzantinischen völlig a erstorbenen Styl repräsentiren die Mosaiken der sämmtlichen Kuppeln (XI. und XII. Jahrh.) mit Ausnahme derjenigen rechts; als das älteste, noch dem X. Jahrh. angehörende Stück gilt der Christus zwischen Maria und Johannes, innen über der innern Thür. — Einen wieder etwas gemilderten und belebten byzantinischen Styl zeigen mit zierlichster Ausführung verbunden: die erwähnten Mosaiken der Cap. Zeno, auch jene eine Wandnische der Fassade, u. m. a. Theile. — Bedeutungsvoller Gegensatz hiezu: die Mosaiken der Vorhalle, so- b wohl vor den drei Thüren als auf der linken Seite der Kirche, wichtige Werke des abendländisch-romanischen Styles etwa aus dem XIII. Jahrh. (mit Ausnahme einiger offenbar moderner Zuthaten), die Geschichten von der Weltschöpfung bis auf Moses, in ganz naiv-lebendiger Erzählung. — Wiederum mehr byzantinisch, obwohl erst vom Ende des XIII. und aus dem XIV. Jahrh.: die genannten u. a. Mosaiken der Taufcapelle. — Ungeschickt giottesk: diejenigen der Capella S. Isi- c doro beim linken Querschiff (um 1350). — Um 1430 diejenigen in der Capella de' mascoli, von Michiel Giambono, d. h. doch wohl d nur die linke Hälfte des Tonnengewölbes; die rechte verräth eine viel vorzüglichere (vielleicht nicht-venezianische) Hand vom Ende des XV. Jahrh. — Durch die ganze Kirche zerstreut: Compositionen der Vi- e varini, des Tizian, auch viel Späterer. (Die Kuppel rechts; das Paradies am vordern Tonnengewölbe; die meisten Halbrunde der Fassade etc.) — Ein geistiges Ganzes, mit strengen Bezügen, mit poetisch-dogmatischer Entwicklung bieten diese Mosaiken nicht dar, auch wenn man nur die ältesten zusammennimmt. Selbst die Umgebung des Hochaltars hat von jenem System alttestamentlicher Beziehungen auf das

Messopfer, die wir im Chor von S. Vitale fanden, nur das Opfer Kains und Abels aufzuweisen.

Von der ganz byzantinischen, ja hauptsächlich von Griechen geübten Mosaikmalerei des Normannenreiches kenne ich auf dem italischen
a Festland ausser einigen unbedeutenden Einzelfiguren nur die Mosaiken der einen Seitentribuna im Dom von Salerno (nach 1080): S. Marcus mit vier Heiligen. Bei weitem massenhafter tritt dieser Kunstzweig in den Kirchen Palermo's und der Umgegend, hauptsächlich im Dom von Monreale auf.

Alles in Allem genommen geben gerade diese sorgfältigen spätbyzantinischen Mosaiken Venedigs und Unteritaliens ein merkwürdiges Zeugniss für diejenigen Bedingungen, welche die Kirche Gregors VII. an die Kunst stellte. Die Körperlichkeit Christi und der Heiligen ist zur blossen Andeutung eingeschrumpft, aber diese Andeutung wird mit dem grössten Aufwand des Stoffes und mit der emsigsten Sauberkeit zur Darstellung gebracht. Es soll dem Heiligen die möglichste Ehre geschehen; ihm aber Persönlichkeit oder gar Schönheit zu geben, wäre überflüssig, da es auch ohne dieses stark genug auf die Andacht wirkt.

---

Wahrhaft unzählig sind noch jetzt in Italien die Tafelbilder byzantinischen Styles, hauptsächlich die Madonnen. Die wenigsten freilich stammen aus dem ersten Jahrtausend; weit das Meiste sind Copien nach besonders wunderkräftigen Madonnenbildern und theils erst gegen Ende des Mittelalters, theils auch in ganz neuer Zeit verfertigt; ausserdem ist zu erwägen, dass es noch hin und wieder griechische Gemeinden in Italien giebt, bei welchen die byzantinische Darstellungsweise rituell geblieben ist. — Die eigenthümlichen Lackfarben, die grünen Fleischschatten, das aufgehöhte Gold der Schraffirungen machen diese Malereien sehr kenntlich. Ich weiss nicht näher anzugeben, ob man im Typus der Madonna verschiedene Abarten unterscheidet; schwerlich wird man denselben auf so alte Grundlagen zurückführen können, wie diess beim Christustypus gelungen ist. Die sog. schwarze Mutter Gottes ist kein eigener Typus, sondern aus missverstandener Wiederholung altersgebräunter Madonnen entsprungen.

Das Bild in S. Maria maggiore (Cap. Pauls V.) war einst (IX. Jahrh.) a gewiss hell gemalt; neuere Copien aber, zumal wenn sie noch von sich aus nachdunkeln, werden die Vorstellung der tiefsten braunen Hautfarbe erwecken.

Einige besonders instructive byzantinische Tafelbilder finden sich in der Gemäldesammlung beim Museo cristiano des Vaticans, welche b von dem verstorbenen Msgr. Laureani angelegt worden ist und ausserdem eine grosse Menge zum Theil werthvoller kleiner Bilder aus Giotto's Schule und aus dem Anfang des XV. Jahrh. enthält. Da Rom gerade für diese Perioden nur wenig Monumentales aufzuweisen hat, so nimmt man eine solche Ergänzung gerne an. — Daselbst u. a. der Tod des heil. Ephrem, im XI. Jahrh. gemalt von dem Griechen Emanuel Tzanfurnari. — Viele byzant. Tafelbilder auch im Museum c von Neapel.

---

Schliesslich sind noch zwei Kunstwerke zu nennen, von welchen das eine gewiss, das andere wahrscheinlich in Constantinopel selbst gefertigt wurde. Die Altartafel (Pala d'oro, S. 556, b) im Schatz d von S. Marco[1]) zu Venedig (bestellt 976?) zeigt auf ihren seit dem XIV. Jahrh. neu zusammengesetzten Goldplättchen eine ziemliche Anzahl Figuren und ganze Scenen in Email; der Styl ist ungefähr derselbe wie in den zuletzt genannten Mosaiken, die Ausführung prächtig delicat; in Ermanglung der Farbennuancen, welche dem damaligen Email nicht zu Gebote standen, sind Lichter und Gewandfalten durch die feinsten Gold-Schraffirungen ausgedrückt. — Sodann sieht man im Schatz von S. Peter zu Rom die sog. Dalmatica e Carls des Grossen, d. h. ein Diaconenkleid wahrscheinlich des XII. Jahrh., welches wenigstens spätern Kaisern bei der Krönung diente. Auf dunkelblauer Seide sind in Gold, Silber und einigen Farben figurenreiche Darstellungen gestickt, vorn Christus in einer Glorie mit Engeln und Heiligen, hinten die Verklärung auf Tabor,

[1]) Wo ich sie 1846 sah. Im Jahr 1854 stand eine verdeckte Tafel auf dem Hochaltar selbst, mit einer im Jahr 1344 (von unbedeutenden venezianischen Künstlern der Richtung Giotto's) bemalten Rückseite; ob sie die Pala d'oro enthielt, ist mir nicht bekannt. Letztere gehört eigentlich vor den Altartisch.

auf den Ärmeln Christus als Spender der Sacramente. Ein merkwürdiger Überrest aus der Zeit, da nicht bloss die Kirche, sondern auch der Officiant ganz Symbol, ganz Programm unter der Hülle möglichst kostbarer Stoffe sein musste.

---

Wie in der Architektur und Sculptur, so beginnt auch in der Malerei mit dem zweiten Jahrtausend eine neue Lebensregung, die sich nach einiger Zeit zu einem Styl gestaltet, welchen wir auch hier den romanischen nennen können. (Vgl. S. 99, 559.) Auch hier findet eine Umbildung des längst missverständlich wiederholten Spätantiken im Geist der neuen Zeit statt.

Neben dem in Italien herrschend gewordenen Byzantinismus hatte immer eine verwilderte alteinheimische Kunstübung fortexistirt, hauptsächlich wohl für die Ausschmückung geringerer Kirchen, welche weder Mosaiken noch griechische Künstler bezahlen konnten. Von dieser Kunstübung, welche man im Gegensatz gegen die byzantinische etwa als eine altlangobardische benennen mag, geht nun die Neuerung aus. Das frühste namhafte Denkmal sind die Wandmalereien meist
a legendarischen Inhaltes in dem vermeintlichen Bacchusstempel (S. Urbano, vgl. S. 29, e) bei Rom, angeblich vom Jahr 1011. Das Hauptkennzeichen des neuen Styles, die lebhafte Bewegung und die gleichsam mit Anstrengung sprechende Geberde, ist hier schon deutlich vorhanden. Trotz aller Ärmlichkeit der Ausführung erwacht doch die Theilnahme des Beschauers; die Kunst improvisirt wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Combinirens. Natürlich mischt sich angelerntes Byzantinisches auch in diese harmlos erzählende Wandmalerei, und ein paar spätere Arbeiten (die Fresken
b der Vorhalle von S. Lorenzo fuori, — und diejenigen der Capelle S.
c Silvestro am Vorhof von SS. Quattro coronati, beide vom Anfang des XIII. Jahrh.) unterliegen sogar wieder einer mehr byzantisirenden Manier. Allein der neue Antrieb war inzwischen schon genug erstarkt, um auch in die monumentale Mosaikmalerei einzudringen. In

S. Maria in Trastevere enthält die Halbkuppel der Tribuna a
und die umgebende Wand das erste Hauptwerk des romanischen Styles in Italien (1139—1153); bei aller Roheit der Formen begrüsst man doch gern die neuen Motive, ja das beginnende individuelle Leben; Christus und Maria zusammen thronend, sein Arm auf ihrer Schulter — diess ist auch im Gedanken unbyzantinisch. (Aus ders. Zeit: oben an der Fassade die Jungfrau mit acht Märtyrinnen und zwei andern heil. Frauen; — aus dem Anfang des XIV. Jahrh. und zwar von Pietro Cavallini: die Einzelbilder aus der Geschichte Christi im b
untern Theil der Tribuna.) — Auch das Chormosaik von S. Clemente c
(vor 1150) ist im Figürlichen schon ganz romanisch; das Rankenwerk in der Halbkuppel ahmt jenes prächtige lateranensische Ornament (S. 89, a), nur in andern Farben und mit Zuthat vieler kleiner Figuren nach.

Allein aus geschichtlichen Ursachen oder weil der rechte Künstler noch nicht gekommen war, blieb diese neue römische Richtung einstweilen ohne bedeutende Folgen. Den einzigen Kunstaufschwung, welcher einigermassen für die Zeit Innocenz III. und seiner nächsten Nachfolger in Anspruch genommen werden kann, haben wir oben (S. 97, 98) in den bessern Cosmatenbauten erkannt. Die Malerei schreitet durchaus nicht vorwärts. Rückfälle in den Byzantinismus zeigen sich z. B. in der Detailausführung des grossen Nischenmosaiks d
in S. Paul (seit 1216), welches als eine neue Redaction des im V. Jahrh. dort angebrachten erscheint[1]); — ebenso in jenen soeben S. 740, b, c, genannten Wandmalereien. — Die Mosaiken zweier kleinen Nischen in S. Costanza (1254—1261) sind so roh und geringfügig, e
dass auf ihren Styl nicht viel ankömmt. — An dem Mosaik der Fassade des Domes von Spoleto, welches 1207 von einem Maler Sol- f
sernus verfertigt wurde, verbindet sich wenigstens der byzantinische Styl mit einer gewissen Freiheit und Würde, zumal in den Geberden der Maria und des Johannes; Christus hat die jugendliche Bildung wieder erlangt, welche bei den Byzantinern einer Greisenfigur hatte weichen müssen.

---

[1]) Die Mosaiken über der Nische und gegenüber an der Querschiffseite des Triumphbogens sind *
(oder waren vor 1823) Arbeiten des XIV. Jahrhunderts.

Je nach den Gegenden hatte der Kampf der beiden Style einen ganz verschiedenen Verlauf. In Venedig tritt der romanische, wie wir sahen, glänzend auf in den Mosaiken der Vorhalle der Marcuskirche, doch nur um ebenfalls byzantinischen Rückfällen Platz zu
a machen. In Parma enthält das Baptisterium in seinen sämmtlichen Fresken (mit Ausnahme der untern, welche unbedeutend giottesk sind) eine der wichtigsten Urkunden des romanischen Styles; von verschiedenen Händen der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. ausgeführt, zeigen sie besonders in den erzählenden Theilen, am Rand der Kuppel, das Eilige und Bewegte, die leidenschaftliche Geberde, welche jenem noch keines physiognomischen Ausdruckes fähigen Styl damals eigen ist. — Einzelne meist ruhige Heiligenfiguren in Fresco, ver-
b schieden gemischt aus beiden Stylen, findet man an der Fassade des Domes von Reggio (XII. oder XIII. Jahrh.), — an den Wänden von
c S. Zeno in Verona (XII. Jahrh., hinter halb abgefallenen Malereien des
d XIV. Jahrh. hervorschauend), — in der Vorhalle von S. Ambrogio zu Mailand (aus verschiedenen Zeiten), u. a. a. O.

---

Bevor von Toscana die Rede ist, fassen wir noch einmal diese Kunstzustände ins Auge, wie sie vermuthlich sich entwickelten. Ein jugendlicher Styl, der Vieles zu erzählen hätte, des Ausdruckes aber nur in beschränktester Weise mächtig ist, taucht neben dem rituell geheiligten Styl auf. Er ist noch nicht auf das Schöne und Holdselige gerichtet, aber er empfindet auch keine Verpflichtung auf das Morose und Ascetische; fast absichtslos gestaltet er seine Figuren jugendlich. Ebensowenig ist für ihn ein Grund vorhanden, in der bekannten Aufeinanderfolge byzantinischer Stellungen und Gewandmotive, in den bestimmten Typen heiliger Geschichten u. s. w. eine absonderliche Heiligkeit anzuerkennen; er giebt Alles nach seinen eigenen Antrieben und schafft dabei von sich aus naturgemässere Stellungen, rundfliessende Gewandung, neue hastige Züge des Lebens. Man lässt ihn an dieser und jener Kirchenwand mit seinen paar Leimfarben gewähren. Aber die Mosaicisten, welche ihre Technik und den byzantinischen Styl für unzertrennlich halten mochten, müssen es eines Tages erleben, dass der neue Styl sich einer der römischen Patriar-

chalkirchen bemächtigt und ebenfalls in Mosaik zu arbeiten anfängt. Von da an scheint ein wahrer Kampf begonnen zu haben; die byzantinisch Gesinnten behaupten theils mit aller Macht ihren Schlendrian, theils nehmen sie den neuen Styl in die Lehre, vermischen ihn mit dem ihrigen, suchen ihm seine wahre kecke Physiognomie zu nehmen. In den genannten Werken von Parma und Venedig taucht er ungebändigt wieder empor, allein daneben behauptet sich auch der Byzantinismus, sowohl in seiner schroffen Gestalt als auch mit einzelnen Concessionen; sein völliger Sturz tritt erst durch die Schule Giotto's ein. Was ihn so lange aufrecht hielt, war wesentlich seine Verbindung mit der vornehmsten, heiligsten Gattung der Malerei, mit dem Mosaik. Erst als dieses selber zwar nicht seine Fortdauer, aber doch seine Herrschaft unwiederbringlich einbüsste, als ganz Italien sich an Fresken zu begeistern im Stande war, — da erstarb auch der byzantinische Styl.

---

In Toscana besass er gerade zu Anfang des XIII. Jahrh., als die höhere Blüthe des Landes (Pisa ausgenommen) erst begann, das unläugbare Übergewicht. Das Verdienst der toscanischen Maler der nächstfolgenden Zeit, mit welchen man einst nach Vasari's Vorgang die Kunstgeschichten zu beginnen pflegte, bestand auch nicht sowohl in einem sofortigen Umsturz dieses Styles, als in einer neuen Belebung desselben; innerhalb der byzantinischen Gesammtauffassung wird das Einzelne freier, lebendiger und schöner, bis endlich die Hülle völlig gesprengt ist.

Diess gilt zunächst von G u i d o d a S i e n a. Auch in seiner Vaterstadt herrschte noch der Byzantinismus, wie die ältesten Werke der dortigen Academie beweisen. (Mit Ausnahme etwa des oben S. 556, der wähnten Altarvorsatzes vom Jahr 1215, welcher eine rohe a
romanische Arbeit ist.) Allein Guido's grosse Madonna vom Jahr 1221 b
in S. Domenico (2. Cap. links vom Chor) zeigt innerhalb der rituellen byzant. Anlage nicht nur einen Anfang von Lieblichkeit, sondern auch, namentlich in der Stellung des Kindes, ein Gefühl für Linien und eine lebendige Zeichnung. Die Madonna des D i o t i s a l v i in der Con- c
cezione (oder ai Servi, rechts), volle 60 Jahre jünger, ist nicht nur

von derjenigen Guido's abhängig, sondern ein Rückschritt ins Rohe
und Starre.

Von einem Zeitgenossen Guido's, von Giunta Pisano, ist bei-
nahe unnütz zu sprechen, da die ihm zugeschriebenen Fresken in der
a Oberkirche von Assisi leider so viel als erloschen sind. Es war darun-
ter jene phantastische Scene des Simon Magus, der von den Dämonen
in der Luft herumgezerrt wird; einzelne byzantinische Miniaturen
enthalten Ähnliches, hier aber war, alten Abbildungen zufolge, den
Dämonen zum erstenmal Leidenschaft und rechte momentane Ge-
walt gegeben. (1848 sah ich von diesem Fresco nur noch einen mat-
b ten Schimmer.) Die 5 Halbfiguren von Heiligen in der Academie zu
c Pisa tragen Giunta's Namen kaum mit Recht; der Crucifixus in S. Ra-
nieri ebenda ist kaum sichtbar. Eine kenntliche Parallele zu dem
Streben des grossen Bildhauers Niccolò Pisano (S. 563) bieten die
erhaltenen pisanischen Malereien nicht dar.

In Florenz war die Ausschmückung des Baptisteriums
die Hauptaufgabe für die erste Hälfte des XIII. Jahrh. und noch für
d Jahrzehnte weiter. Die Chornische, seit 1225 von einem Mönch Ja-
cobus mosaicirt, enthält eine vorzüglich bedeutende Neuerung:
kniende Figuren auf korinthischen Capitälen sind als Träger des Mittel-
bildes angewandt, einer der frühsten rein künstlerischen Gedanken,
denn wenn diese Träger auch einen symbolischen Sinn haben mögen,
so functioniren sie doch hauptsächlich der bessern Raumvertheilung zu
Liebe, von der die byzantinische Kunst, im ausschliesslichen Dienst
der Tendenz, gar keine Notiz genommen hatte; sie sind die Urväter
e der Trag- und Füllfiguren der Sistina. Im Kuppelraum selbst ist der
grosse Christus von dem Florentiner Andrea Tafi (1213—1294)
innerhalb der byzant. Umrisse eine sehr bedeutende, neu und würdig
belebte Gestalt. Die concentrischen Streifen mit biblischen Geschich-
ten und Engelchören, welche den Rest der Kuppel einnehmen, ver-
rathen vier bis fünf verschiedene Hände; einiges ist rein byzantinisch
und darf wohl am ehesten dem Griechen Apollinus zugeschrieben
werden, welcher aus Venedig herübergekommen war; anderes ist rein
romanisch und erinnert an das Bapt. von Parma; wieder anderes ist
von gemischtem Styl. Ausserdem lernt hier die Mosaikmalerei der
Architektur dienen an Friesen, Balustraden u. a. Bautheilen.

In die Zeit der Crisis, welche sich an diesem Denkmal verewigt, fiel nun die Jugend des Florentiners C i m a b u e (1240? bis nach 1300). Von einem durchgehenden Gegensatz gegen die Byzantiner ist gerade bei ihm am wenigsten die Rede; noch in seinem letzten grossen Werk, a dem Christus zwischen Maria und Johannes d. T. in der Halbkuppel des Domchores von Pisa, fügte er sich fast ganz der gewohnten Auffassung. Allein innerhalb dieser Schranken fängt Schönheit und Leben sich zu regen an. Seine zwei grossen M a d o n n e n b i l d e r machten Epoche in der christlichen Kunst. Das eine, jetzt in der Academie b zu Florenz, erreicht zwar in der freien und geschickten Schiebung der Hauptfiguren nicht einmal den Guido von Siena, aber es zeigt hauptsächlich in den Köpfen der Engel, dass der Meister von den Ursachen und Elementen menschlicher Anmuth schon ein klares Bewusstsein hatte. Das andere, in S. Maria novella (Cap. Rucellai, am rechten c Querschiff) ist ungleich vorzüglicher und unbefangener; hier erwacht bereits ein eigentlicher Natursinn, der sich mit conventioneller Bezeichnung eines abgeschlossenen Kreises von Dingen nie mehr zufrieden geben wird. — Aber sein ganzes Können offenbarte C. erst in den Fresken der Oberkirche S. Francesco zu A s s i s i. Leider sind d dieselben sehr zerstört, so dass jedes einzelne Bild eine besondere Anstrengung der Phantasie verlangt. Der erste und letzte genauere Berichterstatter (Carl Witte, im Kunstblatt 1821, Nr. 40—46) muss sie noch in besserm Zustande gesehen haben. Er unterscheidet: 1) Anonyme Malereien byzantinischen Styles (welchem sie indess nach seiner Schilderung schwerlich entsprechen) über der Galerie in beiden Armen des Querschiffes. 2) Die oben erwähnten Arbeiten des Giunta Pisano, Geschichten der Jungfrau und der Apostel im Chor und Querschiff, nebst einer Kreuzigung im südlichen Arme des letztern. (Alles kenntlich an dem durchgängig schwarz gewordenen Bleiweiss.) 3) Eine ebenfalls sonst dem Giunta beigelegte, aber eher dem Cimabue gehörende Kreuzigung im nördlichen Arme. 4) Von den Kreuzgewölben des Langhauses enthält das dritte vom Portal an gerechnet noch die oben (S. 130, a) erwähnte Malerei Cimabue's, deren decorative Anordnung (Rundbilder Christi, der Maria und zweier Heiligen, auf Engel vom Victorientypus gestützt, mit Festons eingefasst, die aus Gefässen hervorwachsen, welche von nackten Genien getragen werden) bereits

weit über jenen ersten Versuchdes Jacobus (S. 744, d) hinausgeht. Das erste Kreuzgewölbe vom Portal an, mit den vier Kirchenvätern, die ihren Schreibern dictiren, schien mir (1848) so erneut, dass ich keinen alten Maler hätte dafür verantwortlich machen mögen; doch kam dem Obengenannten auch 1821 die Farbe hier „vorzüglich frisch erhalten" vor; der Tradition nach ebenfalls von Cimabue. Im mittlern Kreuzgewölbe über dem Altar sind von demselben die vier Evangelisten gemalt, jeder sitzend schreibend, gegen eine thurmreiche Stadt geneigt, noch ziemlich ungeschickt byzantinisirtend. (So lauten meine allerdings nicht an Ort und Stelle gemachten Notizen von 1848; der Obengenannte will diese Figuren schon 1821 nicht mehr vorgefunden haben.) 5) Die obern Wandbilder des ganzen Langhauses mit sechszehn Geschichten des alten und sechszehn des neuen Testamentes, ehemals die Hauptleistung Cimabue's. Aus dem jetzt fast vollendeten Ruin derselben schaut noch hie und da ein energisches, selbst grossartiges Motiv hervor, das uns ahnen lässt, wie der Meister hier sich von den byzantinischen Compositionstypen fast völlig frei gemacht, wie er die Momente neu und lebendig entwickelt, die Gruppirung zur bedeutungsvollen Mitwirkung herbei gezogen habe; das Detail als solches ist noch nicht individuell belebt, die Köpfe noch
a ohne den Ausdruck des Augenblickes. 6) Die untern Wandbilder des Langhauses mit den Geschichten des heil. Franz, Werke verschiedener Giottesken des XIV. Jahrh., mit einem byzantinischen Nachklang; wahrscheinlich unter dem Einfluss von Giotto's Compositionen desselben Inhaltes (an den Sacristeischränken von S. Croce in Florenz, jetzt in der dortigen Academie) entstanden; von Rumohr dem Parri Spinello zugeschrieben.

Die Umgebung Cimabue's war in der Anerkennung des Neuen,
b welches er repräsentirte, getheilter Ansicht. Der unbekannte Verfertiger des Tribunenmosaiks von S. Miniato bei Florenz (1297?) zeigt sich als verstockten Byzantiner; das Erwachen des Natursinns beschränkt sich auf die Thierfiguren, welche den grünen Wiesenboden
c seines Bildes bevölkern. — Dagegen verräth Gaddo Gaddi's Lunette mit Mariä Krönung innen über dem Hauptportal des Domes trotz der vollen byzantinischen Prachttechnik den tiefen Eindruck, welchen Cimabue's Madonnen hervorgebracht hatten. — Schon mehr gegen

Giotto's Art neigen die Mosaiken der Querschifftribunen im Dom von a
Pisa. (Verkündigung und Madonna mit Engeln.)

---

Um dieselbe Zeit offenbart auch die Schule von Siena ihre künftige Richtung.

Gleichzeitig mit Diotisalvi trat hier Duccio auf, von welchem das grosse Altarwerk (1310—1311) herrührt, das jetzt getrennt im b
Dom (an beiden Enden des Querschiffes) aufgestellt ist; links die Madonna mit Engeln und Heiligen, rechts die Geschichten Christi auf vielen kleinern Feldern[1]. Wenn die Hervorbringung des Einzelschönen das höchste Ziel der Malerei wäre, so hätte Duccio das XIII. und das XIV. Jahrhundert, selbst Orcagna nicht ausgenommen, überholt. Es muss ihn sehr beglückt haben, als er vor seinen erstaunten Zeitgenossen die Schönheit des menschlichen Angesichtes und die abgewogene Anmuth holder Bewegungen und Stellungen aus eigenen Mitteln (nicht nach antiken Vorbildern wie Niccolò Pisano) wiederzugeben vermochte. Seine Technik aber ist noch die der Byzantiner und in den geschichtlichen Compositionen hat er, genau betrachtet, mehr die üblichen Motive derselben mit seinem Styl vom Tode auferweckt als neue geschaffen. — Wie viel oder wenig er ausser diesem Altarwerk schuf, immerhin hat er für ein Jahrhundert der Schule seiner Vaterstadt den Ton angegeben.

---

In Rom zeigt sich um diese Zeit ein ganz bedeutender und eigenthümlicher Aufschwung, der uns ahnen lässt, dass die Kunstgeschichte eine wesentlich andere Wendung würde genommen haben ohne die Katastrophe, welche den päpstlichen Stuhl für 70 Jahre an die Rhône versetzte. Zwischen 1287 und 1292 fertigte der Mönch Jacobus Toriti die grossen Mosaiken der Altartribunen im Lateran und in c
S. Maria maggiore. Das erstere ist noch einförmig und zerstreut in der Anordnung, aber im Ausdruck der begeisterten Anbetung schon

[1] Eine Anzahl kleiner Täfelchen in der Academie gelten als Theile der Predella des *
Bildes.

a ganz bedeutend. Das letztere ist eine der grössten vorgiottesken Leistungen, vorzüglich was die Gruppe im blauen, goldgestirnten Mittelrund betrifft; während Christus die Maria krönt, hebt sie, anbetend und zugleich bescheiden abwehrend, die Hände auf. Zu der schönen, schwungvollen Formenbildung kommt dann noch, hauptsächlich in den an Cimabue erinnernden Engeln, ein wahrhaft holder Ausdruck, und in der Anordnung des Ganzen jene seit Cimabue wieder völlig erweckte hohe decorative Fülle und Freiheit. — Auch an den
b oben (S. 166, b und c) genannten beiden Grabmälern von dem Cosmaten Johannes sind die bescheidenen Mosaiken ebenfalls würdig und anmuthig in gleichem Grade. — Die erzählenden Mosaiken der
c alten Fassade von S. Maria maggiore (bequem sichtbar in der obern Loggia der neuern), gegen 1300 von Philippus Rusuti verfertigt, sind zwar nicht sehr geistreich erfunden, aber wiederum merkwürdig durch die freie, hier an Pompejanisches erinnernde Vertheilung in eine bauliche Decoration.

Während in diesen römischen Arbeiten der Byzantinismus schon nahezu überwunden erscheint, herrscht er aber in Neapel noch
d weiter. Das schöne Mosaik einer Madonna mit zwei Heiligen in S. Restituta (eine der Cap. links) zeigt diesen Styl (um 1300) in einer ähnlichen edeln Weise belebt wie etwa bei Cimabue. — Von einem Zeitgenossen des letztern, Tommaso degli Stefani (1230 bis
e 1310), war eine Capelle des Domes (Cap. Minutoli, am rechten Querschiff) ausgemalt; alte und neue Übermalungen haben jedoch dem Werke seinen Charakter völlig genommen.

---

Diejenige erste grosse Blüthe der italienischen Malerei, welche mit der germanischen Gesammtkunst parallel geht und welche wir auch in diesem Gebiete als germanischen Styl bezeichnen, hat vor der Malerei des Nordens schon einen beträchtlichen äussern Vortheil voraus; sie ist nicht eine blosse Dienerin der Architektur, sondern besitzt ein unabhängiges Leben und erhält Wandflächen zur

Verfügung, die ihr im Norden wenigstens in Hauptkirchen nicht gegönnt wurden und mit welchen wesentlich auf sie gerechnet war. Die Malerei als Gattung zieht den grössten Genius des Jahrhunderts an sich, Giotto. Die Stellung, welche sie gegenüber den übrigen Künsten schon im XIII. Jahrh. behauptet, wird durch seine Leistungen glänzend erweitert; das Vorurtheil zu Gunsten monumentaler Bilderkreise in Fresco, welches Er und die Seinigen so sehr verstärkten, bildet für alle Folgezeit den festen Boden, ohne welchen auch Rafael und Michelangelo nicht die Aufgaben angetroffen hätten, in welchen sie sich am grössten erwiesen.

Giotto lebte 1276—1336. Von seinen wichtigsten Schülern und nähern Nachfolgern, meist Florentinern, sind zu nennen: Taddeo Gaddi (geb. um 1300, st. 1352); Giottino (eigentlich Tommaso di Stefano, 1324—1356); Giovanni da Melano (d. h. Mailand); Andrea Orcagna (richtiger Arcagnolo, eigentlich Andrea di Cione, 1329—1389); dessen Bruder (?) Bernardo; ferner Angelo Gaddi (st. nach 1394); Spinello von Arezzo (st. nach 1408); Antonio Veneziano; Francesco da Volterra (beide gegen Ende des XIV. Jahrhunderts im Camposanto zu Pisa thätig); Niccolò di Pietro u. a. — Einstweilen nehmen wir auch denjenigen Maler mit hinzu, welcher im Camposanto Symone da Siena heisst, sowie auch die Sienesen Ambrogio und Pietro di Lorenzo, welchen wir in ihrer Heimathschule wieder begegnen werden.

Wir zählen nun die wichtigsten Werke nach den Orten auf, jedesmal mit Angabe derjenigen Meister, welchen sie die Tradition zuschreibt. Wo es wesentlich ist, die Controversen über diese Benennungen zu kennen, möge diess in Kürze angedeutet werden. Auch einige der wichtigern Altarbilder sind dabei mit zu nennen.

## PADUA.

Die Capelle S. Maria dell' Arena; das Innere ganz mit den a
Fresken Giotto's bedeckt. (Seit 1303, also sein frühstes grosses Werk.) Das Leben der Jungfrau und die Geschichte Christi in vielen Bildern; am Sockel grau in grau die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster; an der Vorderwand das Weltgericht. (Bestes Licht: Morgens.)

## FLORENZ.

a S. Croce. Im Chor: Angelo Gaddi, Geschichten des wahren Kreuzes.

In den zehn Capellen zu beiden Seiten des Chores:

1. Cap. rechts (kleinere Cap. Bardi): Geschichten des heil. Franciscus, durch Bianchi's Kühnheit und Pietät in den letzten Jahren dem Giotto zurückgegeben, dessen Werk sie ursprünglich waren. Auf dem Altar, stets verdeckt, die dem Cimabue zugeschriebene Gestalt des heil. Franciscus.

2. Cap. rechts (Cap. Peruzzi): rechts die Auferstehung eines Heiligen, wahrscheinlich von Giotto, links die Überreichung des Hauptes Johannis d. T., vielleicht von einem zaghaftern Schüler.

3. Cap. rechts: halb erloschene Darstellung vom Kampfe S. Michaels und des himmlischen Heeres mit dem Drachen, grossartig gedacht; der Urheber unbekannt.

4. Cap. links (Cap. Baldi): Bernardo Gaddi, Marter der HH. Stephanus und Laurentius.

5. Cap. links (Cap. S. Silvestro): Giottino, rechts drei Wunder des heil. Sylvester; links Grabnischen mit den nicht unbedeutenden Fresken eines Weltgerichts und einer Grablegung.

b Am Ende des rechten Querschiffes: die grosse Cap. Baroncelli: Altarbild von Giotto; Fresken mit dem Leben der Maria von Taddeo Gaddi, von demselben die Figuren am Gewölbe. (Die Mad. della cintola an der Wand rechts ist von Bastiano Mainardi.) Die Malereien Taddeo's sind von den wichtigsten der Schule, deren Gruppirungs- und Gewandungsmotive hier ganz besonders schön und furchtlos gehandhabt sind.

In der rechts anstossenden Cap. del Sagramento: am Gewölbe die Evangelisten und die Kirchenlehrer, von Gherardo Starnina und Taddeo Gaddi.

c Im Gange vor der Sacristei: u. a. ein ausgeschnittenes Crucifix, angeblich von Giotto.

d In der Cap. Medici am Ende dieses Ganges: eine Anzahl Altarbilder des XIV. Jahrhunderts.

e In der Sacristei: an der Wand rechts die Scenen der Passion, dem Niccolò di Pietro, von Andern dem Angelo Gaddi zu-

geschrieben; die untern meist von einem energischen, aber etwas verwilderten Giottesken; oben sehr schön die knieenden Jünger und Engel um den Auferstandenen. — In der Altarcapelle der Sacristei: das Leben der Magdalena und das der Maria, nebst den Gewölbemalereien und dem Altarbild, dat. 1379, aus der Schule der Gaddi. (Von Andern zu kühn dem Taddeo zugeschrieben.) a

In dem ehemaligen Refectorium des anstossenden Klosters (jetzt zur Teppichfabrik eingerichtet, zugänglich vom Platze aus, rechts von der Klosterpforte): ein grosses, im Ganzen wohl erhaltenes Abendmahl von Giotto. Eines der reinsten und gewaltigsten Werke des XIV. Jahrhunderts, bei dessen Anblick ich mich immer vergebens gefragt habe, weshalb man es so beharrlich dem Giotto abspreche, ohne doch einen andern Meister dafür nennen zu können. Darüber: Der Stammbaum der Franciscaner und einige Scenen aus der Legende des heil. Franz, von geringern Händen. b

(Fast alle diese Fresken haben Morgens das beste Licht.)

S. Maria novella. Cap. Strozzi, am Ende des linken Querschiffes: das Weltgericht (hinten), das Paradies (links) und das Altarbild (1357) von Andrea Orcagna; die Hölle (rechts) von dessen Bruder Bernardo. Das Paradies bezeichnend als die höchste Grenze des Holdseligen und Schönen in der Gesichtsbildung, welche die Schule erreicht hat. c

Chiostro verde: Die ältern Theile der grün in grün gemalten Geschichten der Genesis. (Die spätern von Paolo Uccello.) d

Anstossend an diesen Kreuzgang: Die berühmte Capella degli Spagnuoli, ausgemalt nach 1322 bis nach 1355, laut Vasari von Taddeo Gaddi und Symon von Siena, welchen man sie gegenwärtig aus Gründen abspricht. (Dass indess wenigstens die Köpfe der Tugenden und Wissenschaften von einem trefflichen alten Sieneser sind, lehrt der erste Blick.) Ein Hauptdenkmal der Schule, in Beziehung auf die Zusammenstellung des Ganzen, auf den Reichthum der Composition in den biblischen Scenen und auf die Allegorik in den beiden grossen Seitenbildern, dem „Triumph des heil. Thomas von Aquino“ und der „streitenden und triumphirenden Kirche“. (Bestes Licht: 10—12 Uhr.) e

Ausser geringern Überresten in verschiedenen Räumen des Klo-

a sters: im sog. alten Refectorium eine thronende Madonna mit vier Heiligen, mehr sienesisch als florentinisch, und:

b In einem kleinen gewölbten Gemach der Farmacia rohe Passionsfresken des Spinello Aretino.

c S. Miniato al monte. Ausser mehrern geringern Überbleibseln an den Wänden der Kirche:

Die von Spinello mit den Geschichten des heil. Benedict ausgemalte Sacristei.

d S. Felicita, Anbauten hinten rechts: in einem alten Capitelsaal der Gekreuzigte mit den Seinigen, in einem nahen Gang eine Annunziata; letztere beinahe Orcagna's würdig.

e Ognissanti. Cap. am Ende des linken Querschiffes: ein sehr verdorbenes Altarbild aus mehrern Tafeln bestehend, von Giovanni da Melano, in der Durchbildung des Einzelnen den meisten Werken der Schule überlegen.

f In der Sacristei: Fresco eines Ungenannten, der Gekreuzigte mit Engeln, Heiligen und Mönchen.

g S. Ambrogio. Zweiter Altar rechts: Säugende Madonna mit zwei Heiligen, von Angelo Gaddi (?).

Dritter Altar rechts: Kreuzabnahme, von Giottino.

h Bigallo. Im Zimmer des Cassiers: Fresken von dreierlei Händen, darunter eine Misericordia von Giottino (?); das naive Bild der Waisenkinder ist von einem zurückgebliebenen Giottesken des XV. Jahrh., Pietro Chelini.

i Dom. Die Apostel und Heiligen unter den meisten Fenstern des ganzen Capellenkranzes, ebenfalls von einem der spätesten Giottesken, Lorenzo Bicci. — An einem der vordern Pfeiler das schöne, spätgiotteske Bild des heil. Zenobius.

k S. Maria la nuova. Aussen neben der Thür die beiden Ceremonienbilder des genannten Bicci, stark erneuert.

l Orsanmicchele. Im Tabernakel Orcagna's das sehr schöne Gnadenbild des Ugolino da Siena, mehr florentinisch als sienesisch. (Erste Hälfte des XIV. Jahrh.)

m Pal. del Podestà. In der Dispensa, der ehemaligen Capelle: Reste der Fresken Giotto's, Scenen aus der Legende der heil. Mag-

dalena, Johannis d. T., Weltgericht, Paradies, Alles kaum mehr kenntlich.

Einzelne Reste von Fresken, auch Staffeleibilder, in verschiedenen a
Kirchen; mehrere der letztern in der Certosa (ältere Seitenkirche).

## PISA.

Das Camposanto. Von der Capelle an der östlichen Schmal- b
seite an gerechnet folgen aufeinander:

Buffalmaco: Passion, Auferstehung und Himmelfahrt, sehr übermalt. (Der Künstler, der sich stellenweise als einen der allergeistvollsten Giottesken zeigt, mag einstweilen den Namen beibehalten, den man ihm wegen mangelnder urkundlicher Documente über seine Existenz streitig macht.)

Südwand. Andrea Orcagna: Triumph des Todes und Welt- c
gericht.

Bernardo Orcagna (?): Die Hölle.

Ambrogio und Pietro Lorenzetti (auch di Lorenzo, missverständlich auch Laurati) von Siena: Das Leben der Einsiedler in der Thebais.

„Symon von Siena" (d. h. irgend ein florentinisch und sienesisch gebildeter Meister des XIV. Jahrh.): die drei obern Bilder der Geschichten des heil. Ranieri. Einzelne Engel- und Frauenköpfe ganz sienesisch; vielleicht auch das Ungeschick in der Anordnung.

Antonio Veneziano: Die drei untern Bilder.

Spinello Aretino: drei Bilder mit den Geschichten der HH. Ephesus und Potitus.

Francesco da Volterra (ehemals dem Giotto beigelegt): die vorzüglich geistvollen Geschichten Hiobs.

Nordwand. Pietro di Puccio (ehemals dem Buffalmaco zuge- d
schrieben, jedenfalls nicht von dem obenerwähnten Maler der Passionsbilder): Gott als Welterhalter, und die Geschichten der Genesis bis zum Opfer des Noah; sowie auch die Krönung Mariä über dem Eingang einer Capelle dieser Seite. (Die übrigen Geschichten des alten Testamentes, von Benozzo Gozzoli, sind unten zu erwähnen.)

In S. Francesco: das Gewölbe des Chores, mit den je zu zweien e
gegeneinander schwebenden Heiligen, von Taddeo Gaddi.

a Im Capitelsaal die sehr zerstörten, ausgezeichneten Passionsscenen des Nic. di Pietro (1392); an der Decke Halbfiguren in Medaillons.

b In S. Caterina, Alt. links, eine Glorie des heil. Thomas, von einem gewissen Traini.

c Im Carmine (oder wenn mich meine Notizen täuschen sollten, in S. Martino) Fresken des XIV. Jahrh. in einer Nebencapelle rechts und über dem Orgellettner.

d Alte Bilder in S. Ranieri, in der Sammlung der Academie und in Privathänden.

### PISTOJA.

e In S. Francesco al Prato ist das Gewölbe der Sacristei mit vier Heiligen zwischen guten Gurtverzierungen bemalt, etwa in der Art des Niccolò di Pietro.

Der anstossende Capitelsaal enthält Fresken von verschiedenen Händen, u.a. von Puccio Capanna; das Gewölbe ganz der Verherrlichung des heil. Franciscus gewidmet; an der Hauptwand Christus am Kreuz, welches in Baumzweige mit Heiligenfiguren ausgeht etc.

### PRATO.

f Im Dom gleich links die Capella della cintola, ausgemalt von Angelo Gaddi 1365 mit dem Leben der Maria und der Geschichte des Gürtels. Hauptwerk der Schule.

Cap. links neben dem Chor: rohe Legenden des XIV. Jahrh.

Cap. rechts neben dem Chor: Leben der Maria und Geschichten S. Stephans, unbedeutende Werke des XV. Jahrh.; übermalt.

g In S. Francesco: der ehemalige Capitelsaal, ausgemalt von Niccolò di Pietro, Passion und Legenden des Matthäus und Antonius von Padua.

### AREZZO.

h Im Dom: eine Nische des rechten Seitenschiffes, ausgemalt von Spinello, aber sehr übermalt. (Der Crucifixus mit Heiligen.)

i Bei S. Agostino, in einer ehemaligen Capelle, oben an der Mauer: Madonna von Spinello, zu einer Verkündigung gehörend.

k In S. Domenico: sehr übermalte Fresken des Parri Spinello, Sohn des obigen, neben der Thür; der Gekreuzigte mit Heiligen, und zwei Apostel, beide Gemälde umgeben von Martyrien in kleinern Figuren.

Im vordern Klosterhof von S. Bernardo: die Geschichten dieses Heiligen, einfarbig, an die ältere Hand des Chiostro verde bei S. M. novella erinnernd; dem Uccello zugeschrieben. a

Was in andern Städten Toscana's vorhanden sein mag, ist nach Allem zu urtheilen nicht bedeutend. Von SIENA, welches seinen besondern Styl entwickelte, wird weiter die Rede sein; vorläufig sind hier zu nennen:

Spinello's Fresken, im Pal. pubblico, Sala di Balia; Geschichten des Kaisers Friedrich Barbarossa und des Papstes Alexander III. Der Einritt des Papstes, welchem der Kaiser den Zügel führt, ist eines der besten Ceremonienbilder aus Giotto's Schule; für einige der übrigen Scenen ist weniger gut zu stehen; der Rest erscheint vollends als das Werk eines untergeordneten Malers. b

In der Academie zu Siena ein paar kleine Tafeln Spinello's, u. a. ein Tod der Maria, welche den Giottesken als Componist in seiner ganzen Überlegenheit, verglichen mit den Sienesen, erscheinen lassen. c

## ASSISI.

S. Francesco. Die Oberkirche vgl. Seite 745, d.

Die Unterkirche. An dem Hauptgewölbe über dem Grabe die Allegorien von Armuth, Keuschheit und Gehorsam, nebst der Verklärung des heil. Franciscus. Hauptwerke von Giotto. (S. unten.) d

Im südlichen Querschiff Reste einer grossen und sehr reichen Kreuzigung (angeblich von Pietro Cavallini, der sich aber in den oben S. 741, b genannten Mosaiken noch als einen zu befangenen Byzantiner erweist, um der Urheber dieses Werkes sein zu können); ferner Kreuzabnahme, Grablegung und S. Franz die Wundmale empfangend (angeblich von Giotto); am Tonnengewölbe kleine Passionsbilder (vielleicht von Puccio Capanna).

Im nördlichen Querschiff Fresken des XV. Jahrh. und eine ältere, geringere Kreuzigung. Die Bilder aus der Geschichte Christi am Tonnengewölbe angeblich von Giovanni da Melano.

In der Cap. del sagramento und in derjenigen des Card. Albornoz handwerksmässige Fresken des XIV. Jahrh.; die der letztern dem Buffalmaco zugeschrieben.

a In der Cap. des heil. Martinus die Geschichten dieses Heiligen in zehn Bildern, angeblich von Puccio Capanna.

Über der Kanzel: Krönung Mariä, von Giottino, welchem noch mehreres Einzelne angehört[1]).

b In S. Chiara: an den vier Feldern des Kreuzgewölbes je zwei heil. Frauen unter Baldachinen, von Engeln umgeben; von Giottino.

## ROM.

c In S. Peter, an der Innenseite der Fassade: die Navicella, ursprünglich eine Composition Giotto's, allein durch mehrmalige Erneuerung, ja ganz neue Zusammensetzung des Mosaikes in moderne Formenbildung übersetzt.

d In der Stanza capitolare der Sacristei: Auseinander genommene Tafeln eines Altarwerkes von Giotto.

e Im Vatican die schon (S. 739, b) genannte Sammlung älterer Bilder beim Museo cristiano.

f Im Lateran: an einem der ersten Pfeiler des äussersten Nebenschiffes rechts: gerettetes Frescofragment Giotto's: Bonifaz VIII. die Indulgenzbulle des Jubiläums von 1300 verkündend, mit zwei Begleitern.

## NEAPEL.

g Kirchlein dell' Incoronata (nicht weit von der Fontana Medina): das Kreuzgewölbe über der Empore links vom Eingang ausgemalt von Giotto; seine Urheberschaft wird bestritten wegen mehrerer als Porträts gedeuteter Köpfe, welche allerdings ein chronologisches Hinderniss sein würden; allein diese Deutungen sind auch nicht sicher, so dass es bei Giotto sein Bewenden haben mag. In sieben

---

[1]) Vorliegendes grösserntheils nach Witte. Ausserdem finde ich in meinen meist flüchtigen Notizen von 1848 noch eine Cap. der h. Magdalena angemerkt, mit Fresken Giottino's, von geistreichen und lebendigen Motiven. In der Entfernung von allen Abbildungen und nähern Nachweisen kann ich diese Angabe nicht mehr verificiren, rathe aber jedem Kunstfreund, wenn er einen so wundervollen Frühlingstag in Assisi zum Geschenk erhält wie ich im J. 1848, seine Notizen bei Zeiten zu machen. Ein zweiter Besuch im J. 1853, unter strömendem Regen in's Werk gesetzt, liess mich die frühere Versäumniss schwer bereuen. Die Unterkirche war nachtdunkel; nur das goldene Gewand des heil. Franciscus schimmerte vom Gewölbe hernieder.

Gewölbefeldern Darstellung der sieben Sacramente in ihrer Ausübung, im achten (wie es scheint) eine Allegorie Christi und der Kirche. Hauptwerk für die Erzählungsweise in wenigen tiefgegriffenen Zügen, und für die höchste, sprechendste Deutlichkeit der Darstellung. Wohl erhalten und bequem zu besichtigen. (Am Besten Vormittags.) In derselben Kirche noch verschiedene Überreste des XIV. Jahrh., so in der Cap. links vom Chor am Gewölbe; die Fresken an den Wänden derselben Cap. XV. Jahrhundert.

In S. Chiara das Gnadenbild an einem Pfeiler links, von a Giotto, der einzige Rest seiner umfangreichen Fresken.

---

Es wird vielleicht als ein unberechtigter Versuch erscheinen, wenn wir nach dieser kurzen Aufzählung eine Gesammtcharakteristik der ganzen Schule versuchen, statt den einzelnen Meistern ihre persönlichen Eigenthümlichkeiten nachzuweisen. Allein abgesehen von dem Gebot der Kürze wüssten wir in der That nicht anders zu verfahren bei Künstlern, die gar keine Eigenthümlichkeit als die ihrer Schule repräsentiren wollen. Der Einzelne war hier gar nicht so frei; die Schule musste ihren Bilder- und Gedankenkreis in der gegebenen Form ganz und voll durchleben, hundert Jahre lang, ohne irgend bedeutende Fortschritte oder Änderungen in den Darstellungsmitteln, um dann vor dem Geist des XV. Jahrh., der die Individualitäten erlöste, total zusammenzubrechen. Als Ganzes imponirt sie auch erst in vollem Masse, und zwar so, dass man sie den grössten Denkmälern unseres Jahrtausends beizählen muss.

Allerdings spricht sie nicht zu dem zerstreuten oder übersättigten Auge; der Gedanke muss ihr entgegenkommen. Es ist dabei gar keine besondere „Kennerschaft" nothwendig, sondern nur etwas Arbeit. Nehmen wir z. B. das erste Werk der Schule, das dem Besucher der Uffizien zu Florenz in die Augen fällt, es ist Giotto's Geth- b semane. (Im ersten Gange, in der Nähe der Thür.) Unfreundlich, scheinbar ohne Lichteffect, Individualisirung und Ausdruck der Seele, schreckt das Bild Tausende von Besuchern ohne Weiteres ab. Auch wenn man es mit der Loupe untersucht, wird es nicht schöner. Vielleicht aber besinnt sich Jemand auf andere Darstellungen des-

selben Gegenstandes, wo die drei schlafenden Jünger zwar nach allen Gesetzen der verfeinerten Kunst geordnet, colorirt und beleuchtet, aber eben nur drei Schläfer in idealer Draperie sind. Giotto deutet an, dass sie unter dem Beten eingeschlafen seien. Und solcher unsterblich grossen Züge enthalten die Werke seiner Schule viele, aber nur wer sie sucht, wird sie finden. — Wir wollen vom Einzelnen anfangen.

Giotto's grosses Verdienst lag nicht in einem Streben nach idealer Schönheit, worin die Sienesen (S. 747, b) den Vorrang hatten, oder nach Durchführung bis ins Wirkliche, bis in die Täuschung, worin ihn der Geringste der Modernen übertreffen kann, und worin schon der Bildhauer Giovanni Pisano trotz seiner beschränkten Gattung viel weiter gegangen war. Das Einzelne ist nur gerade so weit durchgebildet, als zum Ausdruck des Ganzen nothwendig ist. Daher noch keinerlei Bezeichnung der Stoffe aus welchen die Dinge bestehen, kein Unterschied der Behandlung in Gewändern, Architektur, Fleisch u. s. w. Selbst das Colorit befolgt eher eine gewisse conventionelle Scala
a als die Wirklichkeit. (Rothe, gelbe und bläuliche Pferde abwechselnd, z. B. bei Spinello im Camposanto in Pisa; die braunrothe Luft in der Geschichte Hiobs, bei der Audienz des Satans, ebenda.) Im Ganzen ist die Färbung eine lichte, wie sie das Fresco verlangt, mit noch hellern Tönen für die Lichtpartien; von der tiefen, eher dumpfen als durchsichtigen byzantinischen Tonweise ging man mit Recht ab. (Die
b delicateste Ausführung des Fresco überhaupt bei Antonio Veneziano, Camposanto.) Die Bildung der menschlichen Gestalt erscheint so weit vervollkommnet, als zum freien Ausdruck der geistigen und leiblichen Bewegung dienlich ist, letztere aber wird noch nicht dargestellt, weil oder wenn sie schön und anmuthig ist, sondern weil der
c Gegenstand sie verlangt. (Die bedeutendste Menge nackter Figuren, in der Hölle des Bernardo Orcagna, Camposanto, lässt einen Naturalismus erkennen, dessen Ursprung bei Giovanni Pisano zu suchen
d sein möchte. Ähnlich, doch unfreier, die Geschichte der ersten Menschen, von Pietro di Puccio, ebenda.) Der Typus der Köpfe ist wohl bei den einzelnen Malern und innerhalb ihrer Bilder nach den Gegenständen ein verschiedener, allein doch ungleich mehr derselbe als bei Spätern, welche durch Contraste und psychologische Abstufung

wirkten. Giotto selbst hat einen durchgehenden kenntlichen Typus bei Männern und Frauen, nicht unangenehm, aber ohne Reiz. (Ein Normalbild für seine Art der Formengebung und des Ausdruckes ist die grosse Madonna in der florent. Academie, vorzüglich in Betreff der a
Profilköpfe der Engel. Ausserdem das Bild in S. Croce. Er indivi- b
dualisirt fast am Meisten in seiner frühsten Hauptarbeit, den Fresken c
der Arena.) Bei beiden Gaddi kehrt das starke Kinn fast regelmässig wieder (Cap. Baroncelli in S. Croce, Incoronata in Neapel etc.; sonst d
ist für Taddeo's Formenbildung im Detail hauptsächlich die grosse herrliche Grablegung in der florent. Academie zu vergleichen). Andrea e
Orcagna geht zuerst auf eigentliche Holdseligkeit aus (Cap. Strozzi in f
S. Maria novella), aber durchaus nicht immer, wie denn in dem Weltgericht des Camposanto eine mehr derbe, entschiedene Bildung vor- g
herrscht. Das Individualisiren ist bald leiser, bald nachdrücklicher; vielleicht am absichtlichsten bei Ant. Veneziano. Spinello, welcher überhaupt oft roh zeichnet und an den Stellen, auf welchen kein Accent liegt, sich auch bis in die äusserste Flauheit gehen lässt, hat in seinen Köpfen am wenigsten Einnehmendes. — Der Sinn für Schönheit, für Melodie, könnte man sagen, concentrirt sich hauptsächlich in der G e w a n d u n g , welche bei den heiligen Personen eine wesentlich ideale ist, so wie das Mittelalter sie aus der altchristlichen Tradition übernommen hatte. Sie ist nicht nur der deutliche und nothwendige Ausdruck der Haltung und Bewegung, sondern sie hat noch ihre besondere, oft unübertreffliche Linienschönheit, die den Ausdruck des Würdigen und Heiligen wesentlich erhöht. (Giotto's Abendmahl im h
ehemal. Refectorium zu S. Croce möchte wohl das vollkommenste enthalten.)

Der R a u m ist durchgängig ideal gedacht, und nicht etwa wegen „Kindheit der Kunst" (die ja hier die grössten Aufgaben löst) unperspectivisch gegeben. Die Maler wussten recht wohl, dass unter so kleinbogigen Kirchenhallen, zwischen so niedrigen Stadtmauern, Pforten, Bäumen, auf einem so steilen Erdboden etc. keine solchen Menschen sich bewegen könnten, wie die ihrigen sind. Allein sie gaben, was zur Verdeutlichung des Vorganges diente und dieses anspruchlos und schön (der Dom von Florenz als Symbol einer Kirche, Cap. d. i
Spagnuoli bei S. Maria novella), meist in Linien, die mit der Ein-

rahmung des ganzen Gemäldes zusammenstimmten; auch z. B. die
a Pflanzen und Bäume in gerader Reihe (Cap. d. Spagn.; Trionfo della
b morte im Camposanto); die Felsen abgestuft zu Erzweckung verschiedener Pläne, und schroff geschärft zur Trennung verschiedener Ereignisse. (In dem letztgenannten Bilde. Merkwürdig contrastirt daselbst der unverkürzte, raumlos dargestellte Teppich unter der Gruppe im Garten mit dem schon naturwahr dargestellten Fussboden unter der Reitergruppe.) — Aber noch in einem andern Sinn ist das Raumgefühl ein ideales. Der Raum ist nämlich bei Giotto dazu vorhanden, um möglichst mit reichem Leben ausgefüllt zu werden, nicht um selber malerisch mitzuwirken; er gilt durchaus nur als Schauplatz. Wie schon bei Giovanni Pisano, so wird eben hier jeder Vorgang in einer möglichst grossen Anzahl von Figuren entwickelt oder gespiegelt, neben welchen die Nebensachen schon räumlich nicht aufkommen können. Die Schule hat so viel vom Besten vorräthig, dass sie mit ihrem Reichthum nicht wohin weiss und des Untergeordneten nicht zu bedürfen glaubt. Endlich lebt sie in einem innigen Verhältniss zur Architektur, die ihr dafür eine ganz andere Freiheit, zumal grössere Flächen gewährt als im Norden. Bei der Verzierung der Gewölberippen, bei ihrer Einrahmung mit Ornamenten und Halbfiguren arbeiten Maler und Baumeister so zusammen, dass sie Eine Person scheinen. — In den Gewölbemalereien ist, beiläufig gesagt, noch von keiner
c Art illusionärer Verkürzung die Rede. (Incoronata in Neapel; Giotto füllt die zusammenlaufenden Winkel seiner acht Dreieckfelder hier jedesmal mit einem schwebenden Engel aus, dessen Goldgewand herrlich zu dem dunkelblauen Grunde stimmt.)

Auf diesen Voraussetzungen beruht nun die ganz neue Auffassung der Charaktere und der Thatsachen, welche das grosse Verdienst der Schule ausmacht. In der Intention ist sie nicht heiliger, erhabener als die Byzantiner auch waren, die ja gern in ihren Mumiengestalten das Übersinnliche und Ewige ausgesprochen hätten. Allein sie bringt diese Intention dem Beschauer unendlich näher, indem sie dieselbe mit einem durchaus neugeschaffenen, lebendigen Ausdruck bekleidet. Schon ihren Einzelgestalten, etwa den Evangelisten
d in den vier Kappen eines Gewölbes (z. B. Madonnencapelle im Dom von Prato etc. etc.) genügt jetzt nicht mehr symmetrische Stellung,

Buch und Attribut; der hohe Charakter des Darzustellenden drückt sich in der lebensvollen und würdigen Wendung der Gestalt und des Hauptes, in den bedeutenden Zügen, in der freien und doch so feierlich wallenden Gewandung aus. Wie soll man z. B. den Johannes grösser fassen, als diese Schule zu thun pflegt, — ein hochbejahrter Greis, in tiefem Sinnen vor sich hinblickenden, indem sein Adler scheu zu ihm emporsieht?

Ehe von den grössern Compositionen die Rede ist, muss zugestanden werden, dass die Motive des Einzelnen und des Ganzen in dieser Schule sich gerade so *wiederholen* wie in der antiken Kunst.
(Man vergleiche z. B. die drei Leben der Maria in der Cap. Baroncelli a
zu S. Croce, im Chor der Sacristei ebenda, und in der Madonnen- b
capelle des Domes von Prato.) Die Maler sind desshalb keine Pla- c
giatoren und Einer von ihnen hat auch den Andern gewiss nicht dafür gehalten; es war gemeinsames Schulgut, das Jeder nach Kräften reproducirte, nicht knechtisch, sondern lebendig und mit freien Zuthaten. Kirchen und Klöster verlangten die ihnen bekannte und keine andere Erzählungsweise der Passion, des Lebens der Maria, der Geschichten des heil. Franciscus etc. Sie verlangten von dem Künstler noch nicht *seine* geniale Subjectivität, sondern die Sache; es kam auf das Deutliche und Schöne, nicht auf das Eigenthümliche an. Daneben aber blieb, wie wir bald sehen werden, noch ein reiches und grosses Feld für freie Aufgaben im Sinne jenes Jahrhunderts offen.

Wie viel von jenem Gemeingut hat Giotto selber geschaffen? Die Frage wäre für Jemanden, der alle Werke der Schule nach einander mit Musse untersuchen könnte, nicht unlösbar; wir haben darauf zu verzichten. So viel ist gewiss, dass ein Strom von Erfindung und Neuschöpfung von ihm ausgegangen sein muss. Vielleicht hat kein anderer Maler seine Kunst so gänzlich umgestaltet und neu orientirt hinterlassen als er.

Sein Jugendwerk, die Fresken in *Madonna dell' Arena* zu d
*Padua*, sind für ihn und die ganze neue Geschichtsdarstellung der Schule in besonderm Grade bezeichnend. Jeder Thatsache ist ihre bedeutendste Seite abgewonnen, um auf diese die Darstellung zu bauen. Wir wählen nur einige irdische, zum Theil alltägliche Vorgänge; ihr Werth liegt in dem, was sich von selbst zu verstehen scheint, bei

seinen byzantinischen Vorgängern aber sich noch nicht von selbst verstand und nicht vorhanden ist.

Die tief in sich versunkene Trauer: Joachim bei den Hirten; er kommt zu ihnen gewandelt wie im Traum. — Der liebevolle Empfang: Joachims Heimkehr zur Anna, welche seinen Kopf ganz anmuthig mit beiden Händen fasst und ihn küsst. — Das Harren mit tiefster Erregung: die vor dem Altar knieenden Freier der heil. Jungfrau, theils in flehendem Gebet, theils in der höchsten Spannung, die würdevollste Gruppe ohne allen äusserlichen Affect. — Das stumme Fragen und Errathen: die wundervolle Gruppe der Heimsuchung. — Die getheilte Handlung der mittlern Figur in der Auferweckung des Lazarus; noch streckt der Dargestellte die rechte Hand gegen Christus, dem er sich unmittelbar vorher flehend zugewandt haben wird; jetzt mit der Geberde der höchsten Aufregung wendet er sich gegen Lazarus. — Der geheime Auftrag: die Unterhandlung des Judas mit dem Priester, dessen beide Hände (wie bei Giotto so oft) zu sprechen scheinen. — Der Hohn: in der Gruppe der Verspottung besonders meisterhaft der sich heuchlerisch gebückt Nahende. — Die hohe Mässigung alles Pathetischen: in der Gruppe unter dem Kreuz lehnt Maria, zwar ohnmächtig, aber noch stehend, in den Armen der Ihrigen; was diese bekümmert ist nicht (wie bei den Malern des XVII. Jahrh.) die Ohnmacht an sich, sondern der gewaltige Schmerz. — Ein Dialog in Geberden: die Soldaten mit Christi Mantel; man glaubt ihre Worte zu vernehmen. — Die Klage um den todten Christus ist ohne irgend einen Zug der Grimasse[1]) gegeben; der Leichnam ist gleichsam ganz in Liebe und Schmerz eingehüllt; Schultern und Rücken liegen auf den Knieen der ihn umarmenden Mutter; eine heilige Frau stützt sein Haupt, eine hebt seine rechte, eine seine linke Hand empor; Magdalena, die Büsserin, auf der Erde sitzend, hält und beschaut die Füsse. — Ein einziges Mal hat Giotto in diesem wunderbaren Bilderkreis über das Ziel geschossen: bei Mariä Himmelfahrt stürzen die Apostel zur Erde nicht sowohl aus Andacht, als getroffen von den Strahlen, die von ihrer Glorie ausgehen. Sonst überall sind die Causalitäten

---

1) Wenn es nicht schon etwas zu viel ist, dass Johannes sich auf die Leiche werfen will.

höher und geistiger gegriffen als bei Vielen der Grössten unter allen, die nach ihm kamen.

Was hier an einem monumentalen Werke ersten Ranges gross erscheint, ist es nicht minder an den kleinen, fast skizzenhaften Geschichten Christi in der Acad. von Florenz. (Sie stammen nebst den als Parallele behandelten Geschichten des heil. Franciscus von den Sacristeischränken von S. Croce her; von den ehemals 26 fehlen 6.) Auch hier wird man die prägnanteste Erzählung in den geistvollsten Zügen antreffen. (Zu vergleichen mit der Pforte des Andrea Pisano, S. 573, a.) a

Mit der Intention, diese unsterblichen Gedanken zu finden, muss der Beschauer an Giotto's Schöpfungen herantreten. Die Schule hat sie von ihm ererbt und weiter verwerthet. Wo sie aber mit einer so glorreichen Unmittelbarkeit zu uns reden wie z. B. in den eben genannten Werken und in dem Abendmahl des Refectoriums von S. Croce, da fühlen wir uns in Gegenwart des Meisters selbst.

Die Anwesenden, welche ausser den Handelnden die einzelnen Scenen beleben, sind keine müssigen Füllfiguren, wie sie die spätere Kunst oft aus rein malerischer Absicht, um das Auge zu vergnügen, hinzugethan hat, sondern immer wesentliche Mittel der Verdeutlichung, Reflexe, ohne welche die Handlung weniger sprechend wäre. Man sehe in der Cap. Peruzzi zu S. Croce die Auferstehung b eines Heiligen (von Giotto?); hier wird das Wunder erst wirklich durch das mit voller dramatischer Grösse gegebene Verhalten der entsetzten und erstaunten Zuschauer. Gegenüber, in der Geschichte des Täufers, erhält die Scene, wo sein Haupt gebracht wird, ihre ganze Gewalt erst durch die beiden Zuschauer, die sich voll innern Grauens aneinanderschliessen. — Hundert anderer Beispiele zu geschweigen.

Bisweilen treten auch einzelne Figuren und Gruppen aus der Handlung heraus, indem sie nur dazu bestimmt sind, eine Örtlichkeit oder Existenz zu versinnlichen; im Grunde sind es reine Genrefiguren. So der Fischer in Giotto's Navicella (Vorhalle von S. Peter), c obschon man diesen auch als symbolisches Gegenbild zu dem rechts stehenden Christus auffassen kann; eine ganze Fischerscene bei An- d tonio Veneziano (Camposanto, Gesch. des heil. Ranieri) u. dgl. m.

a Ja das Camposanto enthält in dem „Leben der Einsiedler" von dem Sienesen Pietro di Lorenzo oder Lorenzetti eine grosse chronikartige Zusammenstellung einzelner Züge, von welchen man gerade die besten am glücklichsten gerundeten als Genre bezeichnen kann; es sind die Motive des Ruhens, sitzenden Arbeitens, ruhigen Redens, Fischens etc. Diesen war der sienesische Existenzmaler viel besser gewachsen, als denjenigen, in welchen es auf erhöhten momentanen Ausdruck ankam.

Die Scenen des höhern Pathos überschreiten bisweilen das wahre Mass, wie namentlich einzelne Passionsbilder zeigen. Die räthselhafte
b Composition, welche im Camposanto dem Buffalmaco beigelegt wird, enthält zwischen herrlichen Gruppen von Anwesenden die carikirt schmerzliche Gruppe der ohnmächtig sinkenden Maria und ihrer Begleiterinnen; um das entsetzliche Ende des bösen Schächers zu versinnlichen, hat der Maler unter dessen Kreuz einen Mann abgebildet, der händeringend von dannen eilt. (Die würdigste und an schönen
c Zügen reichste giotteske Kreuzigung möchte diejenige in der Cap. d. Spagnuoli sein; einer der bedeutendsten Passionscyclen überhaupt
d war der im Capitelsaal von S. Francesco zu Pisa.)

Sonst tritt die innere Erregung oft bewundernswürdig wahr und
e schön zu Tage. Man sehe (Camposanto, bei Franc. da Volterra) die Geberde edeln Vorwurfes, mit welcher Hiob zu Gott spricht, indem er auf die verlornen Heerden hinweist; oder (bei Symone) die Innigkeit, mit welcher S. Ranieri sein Gelübde bei dem heiligen Mönch ablegt. Das Gewaltigste im Affect hat wohl Orcagna geleistet in der
f Gruppe der Krüppel und Bettler (Trionfo della morte, Camposanto), welche vergebens nach dem erlösenden Tode schreien; ihre parallele Geberde mit den verstümmelten Armen wirkt hier, verbunden mit dem Ausdruck ihrer Züge, hochbedeutend. Es ist einer der Fälle, da auch das Widrige vollkommen kunstberechtigt erscheint. Nur so erhielt die Gruppe im Garten ihren deutlichen Sinn als Gegensatz; sie ist, beiläufig gesagt, das ausgeführteste weltliche Existenzbild des germanischen Styles, eine Ausführung dessen, was die Miniaturen unserer Minnesingerhandschriften nur erst als Andeutung geben; doch schon mit einem deutlichen Anklang an Boccaz. In der Gruppe der Reiter ist der tiefe Schauder vor den drei Leichen unübertrefflich schön dargestellt in dem behutsamen Herannahen, Überbeugen, Sichzurück-

halten; zugleich malerisch eine vorzügliche Composition. — An einfachern Aufgaben zeigt z. B. in der Sacristei von S. Miniato bei Florenz a
Spinello seine herbe Grösse. Es sind die oft gemalten Geschichten des heil. Benedict, hier auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt. Macht und ruhige Autorität liessen sich kaum treffender darstellen, als hier in Geberde und Gestalt des heiligen Abtes durchweg geschieht; auch die Verführung und die Busse des jungen Mönches, die Demüthigung des Gothenkönigs, die Gruppe der Mönche um den vom Teufel in Besitz genommenen Stein gehören zu den geistvollsten Gedanken der florent. Schule. Vieles Andere ist dagegen flüchtig gedacht und roh gegeben. (Überdiess beträchtlich übermalt.)

Je nach der Aufgabe erschöpfen diese Maler bisweilen das Mögliche in edler und geistvoller Äusserung der S e e l e n b e w e g u n g. Ich glaube nicht, dass die Scene des Auferstandenen, der seine Wundmale zeigt, jemals wieder so vollkommen gedacht worden ist als in der nur stückweise erhaltenen Gruppe des Buffalmaco (Camposanto). b
Statt des einen Thomas sind es mehrere Jünger, die den Auferstandenen wieder erkennen und seine Wunden verehrend, anbetend, voll zärtlicher Theilnahme betrachten; zugleich bilden sie eine der schönstgeordneten Gruppen der Schule. (Man vergleiche damit Guercino's c
trefflich gemaltes und dabei so roh empfundenes Bild in der vatican. Galerie.) Auch in der zunächst folgenden Himmelfahrt hat die stärkste Übermalung die schönen alten Gedanken nicht gänzlich zerstören können; noch sind die Apostel kenntlich getheilt zwischen Augenblendung, Erstaunen, Betheurung und hingebender Anbetung. Wenn man aber wissen will, mit wie wenigem sich ein grosser, für jene Zeit erschütternder Eindruck hervorbringen liess, so betrachte man in der Inco- d
ronata zu Neapel das „Sacrament der Busse"; fast entsetzt wendet sich der Priester von der beichtenden Frau ab, während die Büsser verhüllt und gebückt von dannen ziehen. Überhaupt ist die Incoronata in dieser Beziehung durchgängig eines der wichtigsten Denkmäler.

Die Darstellung des H i m m l i s c h e n, Heiligen, Ü b e r s i n n l i c h e n hat noch ganz dieselbe Grundlage wie zur byzantinischen Zeit; in symmetrischer Gruppirung und Haltung, ganz ernst und ruhig ragt es in die irdischen Vorgänge herab, als etwas sich von selbst Verstehendes, dem noch der volle, auch apokalyptische Glaube ent-

gegenkömmt; bei der idealen Betrachtungsweise des Raumes findet es auch äusserlich von selbst seine Stelle. (Erst das XV. Jahrh. fing an, den Himmel durch Wolkenschichten räumlich zu erklären, und erst Coreggio giebt den Wolken jenen bestimmten cubischen Inhalt und Consistenzgrad, welcher sie zur ganz örtlich berechenbaren Unterbringung von Engeln und Heiligen geeignet macht.) Es sind die seit der altchristlichen Zeit kunstüblichen Gedanken, die in jeder, selbst in verschrumpft byzantinischer Form imponiren, hier aber in schöner Verjüngung auftreten. Das, was so lange Jahrhunderte blosse Andeutung gewesen war, gewinnt endlich eine erhabene Wirklichkeit, soweit eine solche überhaupt im Sinne des Jahrhunderts lag.

Hier muss vorläufig von den Weltgerichtsbildern die
a Rede sein. Es hatten schon lange, auch im Orient, solche existirt, ehe Orcagna das seinige malte (Camposanto). Allein bei ihm erst ist der Richter nicht bloss eine Function, sondern ein persönlicher Charakter, dem die Wendung und die berühmte Geberde ein imposantes Leben verleihen. Der damalige Glaube wies bereits der Madonna eine fürbittende Theilnahme beim Weltgerichte an; der Maler gab ihr denselben mandelförmigen Heiligenschein (Mandorla) wie Christus; ihre Unterordnung wird nur dadurch angedeutet, dass ihre Stellung der seinigen fast parallel folgt. Die Apostel sind keine blossen Anwesenden mehr, sondern sie nehmen den stärksten innern Antheil; wir sehen sie trauernd, erschrocken auf den Richter hinblickend, niedergeschlagen in sich gekehrt, auch mit einander redend. Sogar einer der Engelherolde kauert furchtsam auf einer Wolke, den Mund mit der Hand verdeckend. Höchst energisch vollziehen dann unten fünf Erzengel das Geschäft des Seelenscheidens; in den beiden, welche die Herüberstrebenden in die Hölle zurückdrängen, ist die herbste Wirkung beabsichtigt und erreicht.

Auch blosse Glorien sind bei dieser Schule immer höchst beachtenswerth. Die ererbte Symmetrie in der Haltung der Hauptfigur und der Engelschaaren wird mehr oder weniger beibehalten, aber mit grandiosem Leben durchdrungen. Man kann nichts Eigenthümlicheres sehen,
b als (Camposanto, Gesch. des Hiob) die Erscheinung Gottes in ovaler Glorie mit 6 Engeln über einer Landschaft mit grünem Meer, gelber Erde und rothem Himmel; Satan tritt auf einem Fels in Gottes Nähe.

Kein Effect des Lichtes und des Raumes könnte den echten, grossartigen Charakter dieser Theophanie irgend erhöhen.

Oder (ebenda) Mariä Himmelfahrt, von Symone: drei Engel auf a
jeder Seite, und zwei stärkere, männliche Engel unten tragen und halten den Rand der Mandorla, in welcher die Jungfrau ihrem Sohn entgegenschwebt. Glaubt man ihr nicht viel eher, dass sie wirklich schwebe und ein überirdisches Dasein habe als jenen zahlreichen Madonnen der letzten Jahrhunderte auf den mit zerstreuten Engeln besäeten Wolkenhaufen, mit Lichteffect und Untensicht? — Das Schweben wird aber überdiess in der Schule Giotto's nicht selten so anmuthig und feierlich dargestellt, dass man die vollendete Kunstepoche vor sich zu haben glaubt. Es sind in Orcagna's Weltgericht zwei Engel, b
die bis auf Rafael schwerlich mehr ihres Gleichen haben.

Ausser den biblischen und legendarischen Stoffen erging sich aber die Schule noch in freien, grossen symbolisch-allegorischen Bildern und Bilderkreisen. Sie hing dabei, wie oben bei Anlass der Sculptur (S. 572) angedeutet wurde, von einer gelehrt literarischen und poetischen Bildung ab, welche der stärkere Theil und durch einen Genius wie Dante repräsentirt war. Schon bei dem grossen Dichter aber darf man sich wohl fragen, ob er durch seine Symbolik oder trotz derselben gross ist. Dieselbe war nicht durch und mit Dichtung und Kunst entstanden wie im Alterthum, sondern Dichtung und Kunst mussten sich ihr bequemen. Bei Dante freilich liegt Alles untrennbar durch und in einander; er ist ebensosehr Gelehrter und Theolog als Dichter. Der Künstler dagegen war hier auf etwas ausser seine Sphäre Liegendes angewiesen, er musste dienen und that es mit heiligem Ernst. Wir aber sind nicht verpflichtet, die Empfindungsweise einer zwar strebenden, aber doch nicht harmonischen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Encyclopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns selber zu machen; vielmehr muss hier neben dem Ewigen, das jene Kunst schuf und dem wir ganz folgen können, auch das Vergängliche und Befangene anerkannt werden.

Die Allegorie ist zunächst die Darstellung eines abstracten Begriffes in menschlicher Gestalt. Um kenntlich zu sein, muss sie in Charakter und Attributen diesem Begriff möglichst zu entsprechen suchen; nicht immer kann man durch eine Beischrift nachhelfen. Ich

bekenne, dass mich von allen giottesken Allegorien eine einzige wahr-
a haft ergreift, die Gestalt des Todes im Trionfo della morte Orcagna's; sie ist eben keine blosse Allegorie, sondern eine dämonische Macht.
b Die Tugenden und Laster, wie sie z. B. Giotto in der Arena (untere Felder) angebracht hat, sind für uns doch nur culturgeschichtlich interessante Versuche, das Allgemeine zu veranschaulichen; in unserer Empfindungsweise finden sie keine Stelle. Wer in Italien allmälig z. B. einige hundert Darstellungen der vier Cardinaltugenden aus allen Epochen der christlichen Kunst durchgesehen hat, wird sich vielleicht mit mir darüber wundern, dass so Weniges davon im Gedächtniss haften bleibt, während historische Gestalten sich demselben fast einprägen. Der Grund ist wohl kein anderer, als dass jene nicht durch unsere Seele, sondern nur an unseren Augen vorübergegangen sind. Die drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, prägen sich schon viel fester ein, weil sie nicht wesentlich durch äussere Attribute, sondern durch gesteigerten Seelenausdruck charakterisirt zu werden pflegen und uns daher zum Nachempfinden auffordern. Die Künste
c und Wissenschaften, in der Cap. d. Spagnuoli bei S. Maria novella in grosser vollständiger Reihe vorgetragen und von ihrer Repräsentanten begleitet, würden uns ohne die sienesisch süssen Köpfe gleichgültig
d lassen; Giotto in seinen Reliefs am Campanile, welche ein Jahrzehnt neuer sein können als diese Gemälde, ersetzte nicht umsonst die allegorische Figur durch das Bild der entsprechenden Thätigkeit. — Und woher stammt im Grunde die Anregung zu dieser durch das ganze (auch byzantinische) Mittelalter gehenden Lust am Allegorischen? Sie war ursprünglich das Residuum der antiken Mythologie, welche mit dem Christenthum ihre wahre Bedeutung eingebüsst hatte. Ihr Ahn heisst Marcianus Capella und lebte im V. Jahrhundert. Die Kunst wird die Allegorie nie ganz entbehren können und konnte es schon im Alterthum nicht, allein sie wird in ihren Blüthezeiten einen nur mässigen Gebrauch davon machen und keinen geheimthuenden Hauptaccent darauf legen. (Vgl. S. 702 ff.)

Hauptsächlich aber wird sie derartige Gestalten abgesondert darstellen und nicht in historische Scenen hineinversetzen. (Vgl. Rafael:
e Decke der Camera della Segnatura, und Saal Constantins.) Giotto war kühner: er liess sich, ohne Zweifel durch Dante, verführen, in

der Unterkirche von Assisi u. a. eine wirkliche Vermählungsceremonie a des heil. Franciscus und einer Figur, welche die Armuth darstellt, abzuschildern; beim Dichter bleibt der Vorgang Symbol, und der Leser wird darüber keinen Augenblick getäuscht; beim Maler wird es eben doch eine Trauung, und wenn er noch so viele Winke und Beziehungen ringsum aufhäuft, wenn auch Christus dem heil. Franz die Armuth zuführt und es dabei geschehen lässt, dass zwei Buben sie misshandeln, wenn auch ihr Linnenkleid in Fetzen geht u. dgl. m. Die Verpflichtung zur Armuth als eine Vermählung mit ihr zu bezeichnen, ist eine Metapher, und auf eine solche darf man gar nie ein Kunstwerk bauen, weil sie als Metapher, d. h. „Übertragung auf eine neue fingirte Wirklichkeit" im Bilde ein nothwendig falsches Resultat giebt. Wenn spätere Künstler z. B. die mit der Zeit an den Tag gekommene Wahrheit darstellen wollten, so kam dabei ein absurdes Bild zu Stande wie folgt: ein nackter geflügelter Greis mit Stundenglas und Hippe deckt ein verhülltes Weib auf! — Sobald man eben die allegorischen Figuren in sinnliche Thätigkeit versetzen muss, ist ohne die Metapher beinahe gar nichts auszurichten und mit ihr nur Widersinniges. Auch die übrigen Allegorien des Mittelgewölbes der Unterkirche von Assisi sind an sich so barock als die des XVII. Jahrhunderts. Da verscheucht die Busse mit einer Geissel die profane Liebe und stürzt die Unreinigkeit über den Fels hinab. Die Keuschheit sitzt wohlverwahrt in einem Thurm; die Reinigkeit wäscht nackte Leute und die Stärke reicht das Trockentuch her. Der Gehorsam, von der zweiköpfigen Klugheit und der Demuth begleitet, legt einem Mönch ein Joch auf; einer der anwesenden Engel verjagt einen Centauren, womit der Eigensinn, d. h. die phantastische Caprice, gemeint ist. Ohne den tiefen Ernst Giotto's, der auch hier nur das Nothwendige und dieses so deutlich als möglich — ohne alle versüssende Coketterie — ausdrückt, würden diese Scenen profan und langweilig wirken[1]).

Die Kunst empfand das Ungenügende aller Allegorik auch recht wohl. Als Ergänzung schuf sie z. B. jene meist dem Alterthum entnommenen Repräsentanten der allgemeinen Begriffe und gesellte sie

[1]) In den ersten Abschnitten des Vasari wird noch mancher Allegorien aus jetzt nicht mehr vorhandenen Werken umständliche Erwähnung gethan.

a den Allegorien einzeln bei, wovon die genannte Cap. d. Spagnuoli das vollständigste Beispiel liefert. (Auch Dante macht von dieser Repräsentation bekanntlich den stärksten Gebrauch.) Solche Figuren, namentlich wenn sie nicht besser stylisirt sind als bei Taddeo di Bartolo
b (Vorraum der Cap. des Pal. pubblico in Siena), bleiben doch blosse Curiosität; sie geben den Massstab des naiven historischen Wissens jener Zeit, die nach Valerius Maximus und andern Quellen dieser Art neue Ideale proclamirt.

Ungleich wichtiger und selbständiger als dieses buchgeborene allegorische Element ist in Giotto's Schule das symbolische. Es giebt hohe, gewaltige Gedanken, die sich durch keinen bloss historischen Vorgang versinnlichen lassen und doch gerade von der Kunst ihre höchste Belebung verlangen. Das betreffende Kunstwerk wird um so ergreifender sein, je weniger Allegorie, je mehr lebendiges, deutliches Geschehen es enthält. Die künstlerische Symbolik spricht theils Gruppen- und Kategorienweise, theils durch allbekannte historische Charaktere. Das Grösste, was von dieser Art vorhanden ist, trägt am Wenigsten den Stempel der blossen subjectiven Erfindung; es sind vielmehr grosse Zeitgedanken, die sich fast mit Gewalt der Kunst aufdrängen.

Zu diesen Gegenständen gehört schon das ganze Jenseits, obwohl nicht unbeschränkt. Soweit das Evangelium und die Apokalypse in ihren Weissagungen gehen, hat die Kunst noch einen Boden, der mit dem Historischen von gleichem Range ist. Erst mit den einzelnen Motiven, die hierüber hinausgehen, beginnt die freie Symbolik. Das Weltgericht in seinen drei Abtheilungen: Gericht, Paradies und Hölle, hat in dieser Schule drei mehr oder weniger vollständige Dar-
c stellungen erhalten: die (sehr zerstörte) Giotto's[1]) an der Vorderwand
d der Arena zu Padua, und die der beiden Orcagna in S. Maria novella
e (Cap. Strozzi) und im Camposanto (der unterste Theil von dem schlech-

---

1) Merkwürdiger Weise ist Giotto in der Gruppirung freier als Orcagna; er giebt noch bewegte Schaaren, die ungleiche Luftentfernungen zwischen sich haben. Christus und die Apostel sind noch ohne den momentanen Ausdruck, den ihnen Orcagna verlieh. Nach der zierlich scharfen Behandlung zu urtheilen, wäre das Weltgericht der am Frühsten gemalte Bestandtheil der Fresken der Arena.

ten Übermaler wesentlich verändert). Die Hölle ist an beiden letztern Orten mit offenbarem Anschluss an Dante nach Schichten oder Bulgen eingetheilt, in welche die einzelnen Sünderclassen nach Verdienst eingeordnet sind. Ich überlasse es einem Jeden, über Dante's Unternehmen, über diess eigenmächtige Einsperren der ganzen Vor- und Mitwelt in die verschiedenen Behälter seiner drei grossen Räume zu denken wie er will; nur möge man sich im Stillen fragen: wo hätte er dich wohl hingethan? Es ist nicht schwer, diejenigen verschiedenen Höllenbulgen im Gedicht nachzuweisen, wohin z. B. die meisten jetzigen Anbeter des Dichters selbst zu sitzen kämen. Aus dem Gedichte spricht nur zu oft der Geist der unerbittlichen, unauslöschlichen Zwietracht, welcher das Unglück Italiens verschuldet hat. Auch in dem symbolischen Inhalt überhaupt, so schwer und künstlich er verarbeitet ist, liegt, wie gesagt, nur der culturgeschichtliche, nicht der poetische Werth der Divina Commedia. Der letztere beruht wesentlich auf der hohen, plastischen Darstellungsweise der einzelnen Motive, auf dem gleichmässig grandiosen Styl, wodurch Dante der Vater der neuern abendländischen Poesie wurde.

Die Malerei konnte sich von dieser Seite seines Wesens nur einen Theil aneignen; das Schön-Episodische fiel in den Höllenbildern weg, und es blieb nur die Gruppirung nackter Körper nach Abtheilungen als künstlerisch dankbares Element übrig. In dem Bilde des Camposanto ist denn auch die eine Gruppe der Zusammengekauerten, a
die aneinander nagen, von vorzüglicher Bedeutung. Das Bild in S. Maria novella dagegen, welches Vollständigkeit des Höllencyclus b
bezweckt und desshalb nur kleine Figuren enthält, ist künstlerisch so viel als nichtig.

Das Weltgericht selber bleibt von Dante frei, wie sich von selbst versteht. Die Kunst des XIV. Jahrh. zeigt sich hier in ihrer Beschränkung gross; sie verzichtete im Wesentlichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körperlich und dramatisch interessant zu machen; in regelmässigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammniss collectiv aus; nur mässig, aber bedeutend gewählt sind ihre Episoden; in dem Bilde des Camposanto ist z. B. ein Zug der echtesten Symbolik die Gruppe c
der von Teufelshänden gepackten Frauen, welche die Andern (nicht

unwillkürlich, sondern) als Genossinnen und Mitschuldige mit sich reissen; oder die aufs Höchste gesteigerte Inbrunst des auf einer Wolke am Rand einer Reihe knieenden Johannes d. T.; es ist richtig und schön gedacht, dass der Vorläufer Christi an diesem höchsten Act seiner Macht gerade diesen Antheil habe. Von der himmlischen Gruppe ist schon die Rede gewesen. — In S. Maria novella kommt
a eine besondere Darstellung des Paradieses hinzu, welche durch die süssere Schönheit ihrer Köpfe vor den mehr sinnlich energischen des Bildes im Camposanto einen gewissen Vorzug hat. Der Unterschied des heiligen Daseins gegenüber dem gewaltigen Act des Gerichtes ist dadurch ausgedrückt, dass die Köpfe nicht wie hier im Profil gegen Christus, sondern in ganzer Ansicht gegen den Beschauer gerichtet sind. Mit so leisen Mitteln muss diese Kunst wirken.

Die Teufel, wo sie vorkommen (ausser den genannten Bildern
b z. B. besonders reichlich in der Cap. d. Spagnuoli, wo Christus im Limbus erscheint), sind reine Caricaturen und Satan selbst am Meisten. Vor lauter Teufelhaftigkeit haben sie gar nichts Dämonisches.

Von den übrigen symbolischen Compositionen der Schule ist der
c Trionfo della morte weit die bedeutendste. Sie bedarf weiterer Erläuterungen gar nicht, weil hier der symbolische Gedanke rein im Bilde aufgeht. Die Gegensätze sprechen in Gestalt von Gruppen sich klar genug gegeneinander aus. Orcagna war auch als Künstler dem ganzen reichen Gedanken völlig gewachsen.

Diess gilt von dem grossen symbolischen Fresco des Ambrogio
d Lorenzetti im Pal. pubblico zu Siena, mit der Darstellung der Folgen des guten und des tyrannischen Regimentes, lange nicht im gleichen Masse; doch ist die buchmässige Allegorie wenigstens mit Zügen echter und schöner Symbolik gemischt. (Im Oct. 1853 war die betreffende Sala delle Balestre nicht zugänglich.)

e Dagegen fehlte es den Malern der Capella d. Spagnuoli bei S. Maria novella nicht an der Gestaltungskraft auch für das Bedeutendste. Ausser jener grossen allegorischen Darstellung (linke Wand), wo S. Thomas von Aquino in der Mitte aller Wissenschaften und Künste thront, schufen sie an der rechten Wand ein symbolisches Bild: die Bestimmung und Macht der Kirche auf Erden. (Das Einzelne ist in den Handbüchern nachzusehen.) Ein überreiches, sorg-

fältig und schön durchgeführtes Werk, aber vollkommen aus der Buchphantasie, nicht aus der Künstlerphantasie entstanden, wesshalb es denn auch eines Buches zur Erklärung bedarf. Wie anders deutlich und ergreifend spricht der Trionfo della morte. Wie anders grossartig hätte sich auch das Bild der Kirche symbolisch geben lassen! Freilich im Kloster von S. Maria novella hätte sich auch ein Orcagna einem gegebenen dominicanischen Programm aus guten Gründen ohne Widerrede gefügt.

Diese theologisirende Phantasie hat noch mehr als einmal der Kunst den echten Gestaltungstrieb verleidet. Man sehe bei Pietro di Puccio (Camposanto) Gott als Schöpfer und Herrn der Welt darge- a
stellt. Es ist eine riesige Figur, die einen ungeheuern Schild mit den concentrischen Himmelssphären vor den Leib hält; unten schauen die Füsse hervor. Somit ist freilich jeder Gedanke an eine Immanenz Gottes in der Welt beseitigt[1]).

Oder die Glorie des heil. Thomas von Aquino, auf einem Altar b
links in S. Caterina zu Pisa, von einem gewissen Francesco Traini (an sich ein geringes Bild). Hier sollte die geistige Einwirkung, welche der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Der Maler (oder sein Rathgeber) machte diess auf die leichteste Weise mit goldenen Strahlen ab. Von dem oben angebrachten Christus geht je ein Strahl auf jeden der sechs Apostel und drei auf den in der Mitte thronenden S. Thomas; von jedem Apostel und von den weiter unten stehenden Heiden Plato und Aristoteles geht je ein Strahl auf den Kopf des

---

[1]) Wie roh auch jene grosse Zeit noch bisweilen sein konnte, zeigt das Wiederauftauchen der absurdesten symbolischen Nothbehelfe des früheren Mittelalters. An der Oberschwelle der Seitenthür von SS. Annunziata in Arezzo sind die vier Evangelisten *
zwar als menschliche drapirte Halbfiguren, aber mit den Köpfen ihrer Embleme dargestellt. (Noch Spinello wagte Dasselbe zu malen, in einem jetzt untergegangenen Fresco.) — Auch das allzu umständliche Verhältniss des Evangelisten zur Feder ist schon ein frühmittelalterlicher Nothbehelf, den z. B. Bartolo von Siena wieder aufgriff **
(dortige Acad., erster Gang); Marcus spitzt seine Feder, Lucas besieht sie, Matthäus taucht sie ein, nur Johannes schreibt. Wer hierin tiefere Bezüge findet, dem darf man die Freude nicht verderben. Mit andern Eigenheiten ging auch diese von Siena auf die Peruginer über und kommt bei Pinturicchio von Neuem zum Vorschein.

Thomas, von dem Buch des Thomas (der Summa) gehen viele Strahlen auf die unten versammelten Geistlichen; mitten auf der Erde liegt ein widerlegter Ketzer. Das Wesentliche in dieser ganzen Darstellung liess sich schon mit dem blossen Lineal hervorbringen.

An einem Traini und seiner Eigenthümlichkeit ging nun nicht eben viel verloren, aber bei Andern darf man es wohl bedauern, dass die Theologie ihnen Gedankengänge vorschrieb, während sie aus eigenen Kräften die gegebenen Grundideen höher verherrlicht haben würden.

Glücklicher Weise war Giotto selbst freier gewesen, als er in einer
a Abtheilung des oben genannten Gewölbes der Unterkirche von Assisi die Glorie des heil. Franciscus malte: der Heilige als Verklärter, im goldgewebten Diaconengewand, mit einer Kreuzfahne, umschwebt von Engelchören. Diess ist echte, deutlich sprechende Symbolik. Die S. 772, e erwähnte Glorie des heil. Thomas von Aquino dagegen musste mit Allegorien vermischt werden, weil der Triumph des gelehrten Heiligen über alle einzelnen Wissenschaften und Künste zur Anschauung kommen sollte.

---

Die Schule Giotto's ergeht sich nur in Fresco und nur in der bewegten Handlung mit voller Freiheit und Grösse. Ihre Altarwerke, welche fast durchaus nur ruhige Andachtsbilder sind, geben einen sehr beschränkten Begriff von ihrem Wesen, sind aber für die Beurtheilung ihres technischen Vermögens (und Wollens) von Wichtigkeit.

Die kunstgeschichtlich bedeutendsten derselben wurden bereits oben genannt. Ausserdem enthält fast jede ältere Kirche Toscana's irgend ein Stück, und dann bilden die aus vielen Kirchen und Klö-
b stern vereinigten in der Academie zu Florenz eine ganze grosse Sammlung (hauptsächlich in der Sala delle Esposizioni)[1]. Wer Zeit und Lust hat, mag sie allmälig nach Manieren und einzelnen Meistern sondern; hier nur einige allgemeine Bemerkungen.

---

*[1]) Ausserdem eine Anzahl in der mediceischen Capelle bei S. Croce, am Ende des Ganges vor der Sacristei.

Es handelt sich fast immer um eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen; ausserdem kommt am ehesten die Krönung der Maria durch Christus vor[1]). Die Heiligen stehen theils einzeln, theils hintereinander geschichtet seitwärts; in der Regel durch eigene Einfassungen, Säulchen etc. getrennt. Die Richtung ist meist die der Dreiviertelansicht, damit die Gestalt ebensosehr dem andächtigen Beschauer als der Jungfrau zugewandt sei; nur die v o r ihr Knieenden sind ganz im Profil dargestellt. Seitenblicke zum Behuf der Abwechselung kommen noch nicht vor. Die Stellung meist ruhig; nur etwa Johannes d. T. mit erhobenem Arm, als Prediger, oder um auf das Kind hinzuweisen. Maria durchgängig von schlichtem Ausdruck, ohne irgend einen Zug besonders gesteigerten Gefühles; beim Kinde der Anfang eines harmlosen Vergnügens, ohne welches in der That kein gesundes Kind still sitzt, etwa das Spiel mit einem Hänfling. Die Färbung im Ganzen licht, wie sie die Tempera verlangt. Die durchgehende Grundlage bilden roth, blau und gold. (Die Kreise von Cherubsköpfen ganz blau und ganz roth.) In der Gewandung sind die gewirkt gedachten Prachtmuster ungleichmässiger angewandt als bei den Sienesen, dafür tritt der würdige und schöne Wurf viel mehr als Hauptzweck hervor. Man kann es verfolgen, wie die Kunst an den verhältnissmässig wenigen Hauptmotiven mit Anstrengung weiterbildet: es ist der Mantel der thronenden Madonna, derjenige der auf dem einen Knie liegenden Figuren, der mit der einen Hand aufgefasste Mantel der Stehenden, die strammfallende Kutte der h. Mönche, die schwer gestickte Dalmatica der Diaconen u. s. w. Für die Köpfe spricht die Schule hier ihre Absicht deutlicher aus, als in den meisten Fresken. Wenn ich mich nicht täusche, so tritt viel speciell Florentinisches im Oval und in der Bildung der Nase und des Mundes zu Tage. Das momentan Beseelte darf man hier überhaupt noch nicht erwarten.

Die Altarstaffeln (P r e d e l l e n) wiederholen so ziemlich in ihren Geschichten die Compositionen der Fresken; sie sind also eine Ver-

---

[1]) Himmelfahrt und Krönung der als irdisches Weib geborenen Jungfrau war jedem Einzelnen eine Gewähr und damit ein Symbol der seligen Unsterblichkeit. Daher ist diese Darstellung besonders häufig an Gräbern, in Bildern von Familiencapellen u. s. w.

kleinerung des Grossen. In der nordischen Kunst sind so oft umgekehrt die grössern Bilder eine Vergrösserung des im Kleinen als Miniatur Gedachten.

---

Zur Beurtheilung dieser Tafelmalerei der Nachfolger Giotto's und der Sienesen ist es nothwendig, sich das Ganze der Altarwerke zu vergegenwärtigen, die man jetzt in Galerien, Kirchen und Sacristeien meist in ihre einzelnen Theile zersplittert antrifft, — in der Regel weil sie bei irgend einem Umbau der Kirche zu dem Barockstyl der neuen Altäre als in die Breite gehendes Ganzes nicht passen wollten. Ganz erhaltene Beispiele mit möglichst reicher Ausstattung sind sehr selten;
a eines findet sich z. B. in der Academie zu Florenz (Saal der Ausstel-
b lung); ein noch vollständigeres in S. Domenico zu Cortona, an der linken Wand. Dieses Altarwerk eines nicht gerade bedeutenden Meisters, Lorenzo di Niccolò, hat noch ausser dem Hauptbilde (Krönung Mariä) alle seine Nebenbilder, Fries- und Giebelfüllungen, Oberbilder, Untersatzbilder (Predellen) und an den Flächen der Seitenthürmchen die sämmtlichen Täfelchen mit Einzelheiligen; auch alles Architektonische — üblicher Weise die Nachahmung eines Kirchenbaues — ist wohl erhalten. Hier lernt man erst erkennen, für welchen Raum und für welchen Theil eines Gesammtwerkes z. B. Fiesole jene jetzt in alle Welt zerstreuten Tafeln gemalt hat. Dass ein Altar dieser Art, mit einer solchen Menge von Einzelheiten, einen ruhig-grossen Eindruck machen sollte, darf man weder erwarten noch verlangen.

---

Endlich sind in Toscana aus dem XIII. und XIV. Jahrh. eine Menge gemalter Crucifixe, oft von colossaler Grösse, erhalten. Sie hingen früher, nach dem Gebrauch der katholischen Welt, frei und hoch über dem Hauptaltar, mussten aber in der Barockzeit jenen bekannten, pomphaften Architekturen mit Gemälden weichen und erhielten ihre Stelle z. B. über dem Hauptportal, neuerlich auch in
c Sammlungen. (Mehrere in der Acad. zu Siena.) Man wird im Ganzen finden, dass sie je älter, desto unwürdiger sind, mit weitausgebogenen, grünlich gefärbtem Leibe. Erst Giotto stellte etwas darin

dar, was dem Sieg über den Tod ähnlich sieht; wenn auch der Crucifixus im Gang zur Sacristei von S. Croce in Florenz schwerlich a von ihm sein mag, so wäre doch ein solches Werk ohne seinen Einfluss nicht vorhanden. (Zwei andere in der Sacristei selbst.) — An b den vier Enden der Bretter insgemein die vier Evangelisten, oder rechts und links Sonne und Mond als Personen, die ihr Haupt verhüllen; die Senkung des Hauptes Christi meist ganz naiv durch schräge Richtung des obern Brettes verdeutlicht.



Die Schule von Siena, welche im XIII. Jahrh. mit Guido und Duccio (S. 743, 347) so bedeutende Elemente der Schönheit entwickelt hatte, besass im XIV. Jahrh. keinen Künstler, der Giotto's Einfluss entweder die Spitze geboten, oder denselben auf fruchtbringende Weise mit der einheimischen Richtung verschmolzen hätte. Sie theilte schon die florentinische Liebe für grosse Bilderkreise in Fresco nicht in besonderem Grade; ihr vorzüglichster Meister zu Giotto's Zeit, Simone di Martino, scheint sich nirgends über das ruhige Andachtsbild erhoben zu haben. Freilich sind seine Madonnen durch ihre Pracht und miniaturartige Feinheit, durch den Schwung der Gewänder und die eigenthümliche Schönheit der Züge wahre Juwelen der mittelalterlichen Kunst; doch giebt ihnen die conventionelle Bildung des Auges und des Mundes, die bei Duccio noch nicht merklich auffällt, immer etwas Befremdliches. (Die unzweifelhaften sind sehr selten[1]) und meist ausserhalb Italiens; von ihm und Lippo Memmi die c grosse Verkündigung in Florenz, erster Gang der Uffizien, datirt 1333; unangenehm durch die Geberde der Madonna.) — Simone's grosses d Fresco im Pal. pubblico zu Siena (Sala del Consiglio), die Madonna umgeben von vielen Heiligen, deren einige den Baldachin über ihr tragen, ist so symmetrisch und regungslos, als irgend ein Altarbild, im Ein-

[1]) In Pisa sollen Reste eines sehr vorzüglichen Altarwerkes an verschiedenen Orten zerstreut sein. Ob die Tafeln in der Academie zu Pisa von ihm sind? *

zelnen aber von einer Schönheit, nach welcher die Florentiner nicht einmal gestrebt hätten. Von seinem Schüler Lippo Memmi besitzt
a Siena wenigstens noch ein sicheres Madonnenbild in der Kirche della Concezione oder ai Servi (im rechten Querschiff, über der Thür zum
b Sacristeigang); das grosse Altarwerk in der Academie (erster Raum) gehört ihm nur nach Vermuthung. Sonst giebt die Sammlung der Academie von Siena (erster bis dritter Raum) eine Übersicht der dortigen Malerei des XIV. Jahrh., die im Ganzen einen merkwürdigen Stillstand beurkundet, eine ungesunde Befangenheit in der einmal angenommenen Gesichtsbildung und in einzelnen byzantinischen Manieren (aufgesetzte helle Lichter, Prachtmuster der Gewänder und der Gründe, grüne, vielleicht nur durch Verderbniss einer Mineralfarbe so gewordene Fleischschatten u. s. w.).

Die einzelnen Künstlercharaktere müssen dem Studium an Ort und Stelle überlassen bleiben, da wir es nicht mit den Zurückgebliebenen, sondern mit den Vorwärtsstrebenden zu thun haben. Unvermeidlich drang von Florenz und von dem übrigen Italien aus die allverbreitete, zum Gemeingut der Nation gewordene Erzählungsweise Giotto's auch nach Siena; Ambrogio Lorenzetti malte in der
c Sala delle balestre des Palazzo pubblico auch jene grosse symbolische Composition in giottesker Art, die Folgen des guten und des schlechten Regimentes; mit seinem Bruder Pietro schuf er sogar im Camposanto zu Pisa jenes grosse, an guten Einzelheiten so reiche Fresco der Einsiedler in der Thebais; allein hier wie in den Tafelbildern der Schule macht das historisch Erzählende in Composition und Zeichnung doch einen wesentlich secundären Eindruck. Die chronicalisch
d kindlichen, braun in braun gemalten Kriegsbilder in der Sala del consiglio, welche man dem Ambrogio vielleicht mit Unrecht zuschreibt, mögen ganz ausser Rechnung bleiben; ihr sachliches Interesse ist indess nicht gering. Von dem Besten dieser Reihe, Berna da Siena, enthält die Vaterstadt gerade nichts Nennenswerthes; die
e stark übermalten Fresken am Tabernakel des Laterans in Rom scheinen ehemals sehr anmuthig gewesen zu sein; auch seine Arbeiten in
f der Cathedrale von S. Gimignano werden gerühmt. Immer wird man bei dieser Schule die reinen Andachtsbilder vorziehen; so giebt z. B.
g ein Altarwerk von Pietro Lorenzetti (Acad., erster Raum) wenigstens

das Hochfeierliche, die Pracht der Goldmuster, die symmetrisch schwebenden Engelschwärme u. dgl. in früher Vollständigkeit.

Das Ende dieser halb von Giotto's Geist berührten Malweise verzieht sich mit Bartolo da Siena und seinen Schülern Taddeo di Bartolo und Domenico di Bartolo bis weit in das XV. Jahrh. hinein. Ihre Andachtsbilder (Acad.) zehren von der Inspiration des a
Pietro Lorenzetti u. A., wenn sie auch scheinbar reicher sind; Taddeo's Fresken in der obern Capelle des Pal. pubblico sind nicht besser b
als giotteskes Mittelgut; diejenigen vor dem Gitter (grosse Männer des Alterthums, Planetengottheiten u. s. w.) nicht einmal dieses. Mit Domenico bricht der Styl um und der Realismus des XV. Jahrhunderts dringt ein, doch einstweilen nur stellenweise, sodass sich im Ganzen noch die alte Auffassung und sehr viel von der alten Detailbildung behauptet. Die Meister dieses wunderlichen Zwitterstyles (Acad., dritter Raum), ein Giovanni di Paolo, Pietro di Giovanni, Sano c
di Pietro, Pietro di Domenico sind neben ihren Zeitgenossen aus andern Schulen nicht der Rede werth. Wie es sich mit denjenigen Sienesen verhielt, die sich entschiedener der neuen Auffassung in die Arme warfen, wie Matteo di Giovanni u. a., wird unten kurz berührt werden.

Das stolze Siena, das um das Jahr 1300 zur Anführerschaft in der italienischen Malerei berufen schien, sollte erst zwei Jahrhunderte später denjenigen Augenblick erleben, da seine Maler, abgeschlossen und wenig gekannt, das Panier der wahren Kunst höher empor hielten als irgend eine Schule Italiens mit Ausnahme der venezianischen.

---

Ist nun der Maler, welcher im Camposanto zu Pisa, oder derjenige, welcher in der Cap. degli Spagnuoli zu Florenz Symon von Siena heisst, identisch mit Simone di Martino? Namengebungen sind überhaupt nicht die Aufgabe dieses Buches. An Simone di Martino erinnern die Allegorien der Wissenschaften in der Cap. d. Spagn. wenigstens im Ausdruck der Köpfe ziemlich direct (S. 751, e); dagegen möchten die Sachen im Camposanto von einem Spätern herrühren, welcher beiden Schulen zugleich angehörte.

Ugolino da Siena ist, dem oben (S. 752, l) genannten Madonnenbild zufolge, in seinem Styl eher ein Florentiner. Das berühmte
a silberne Reliquiarium, mit zwölf Emailbildern, die Geschichte des Fronleichnamsfestes enthaltend (Santo Corporale), im Dom von Orvieto, für welches ein Uoglino Vieri (1338) genannt wird, kenne ich nur
b aus Abbildungen; — die Chorfresken desselben Domes, von Ugolino di Prete Ilario, habe ich nur flüchtig gesehen; sie scheinen wiederum eher florentinisch als sienesisch. Ob die drei Maler identisch sind, weiss ich nicht zu ermitteln.

---

Nach der Aufzählung dessen, was durch Giotto selbst und unter seinem nähern, zum Theil unmittelbaren Einfluss zu Stande kam, gehen wir über zur Betrachtung der entferntern Wellenschläge, durch welche Er die damalige italienische Kunst bis weit hinaus bewegt. Sehr wahrscheinlich waren zu seiner Zeit mehrere Localschulen auf einer ähnlichen Bahn wie die seinige; die Zeit, die Ihn reifte, wirkte auch auf sie; allein nur um so unvermeidlicher mussten sie dann unter seine Botmässigkeit gerathen, hier mehr, dort weniger. Er hatte von Padua bis Neapel und westlich bis Avignon an so vielen Orten grosse Denkmäler hinterlassen, dass man seine Neuerung überall kannte und sich danach achten konnte; rechnet man noch die Werke seiner Schule hinzu, so war in ganz Italien keine künstlerische Potenz mehr vorhanden, die sich dieser Masse des Grossen und Neuen gänzlich hätte erwehren können. Scheinbar selbständig blieben nur die Unfähigen.

Unter den Oberitalienern mussten die Bolognesen der ganzen Einwirkung von der florentinischen Schule aus am unfehlbarsten ausgesetzt sein. Aber ihre malerische Thätigkeit und Fähigkeit ist im XIV. Jahrh. erstaunlich lahm und geringfügig. Der älteste von ihnen, Vitale, ein Zeitgenosse Giotto's, ist wenigstens in einem Bilde der
c Pinacoteca zu Bologna (1320, thronende Maria mit zwei Engeln) süss und holdselig auf sienesische Weise, sodass man an Duccio erinnert wird. Die Übrigen, halbgiottesken, sind in ihren Tafelbildern meist so gering, dass in Florenz von ihnen nicht die Rede sein würde.

Und dieselbe Behandlungsweise, dieselbe Talentlosigkeit bleibt das Merkmal der Schule bis über die Mitte des XV. Jahrh. hinaus. Von diesen Madonnen- und Crucifixmalern werden hauptsächlich genannt:

Lippo di Dalmasio. Servi, eine der hintersten Cap. des a
Chorumganges: Mad. mit SS. Cosmas und Damian; in derselben Kirche noch mehrere alte Madonnen von verschiedenen Händen.

Simone da Bologna. In der vierten jener sieben Kirchen zu b
S. Stefano (S. Pietro e Paolo) rechts neben dem Chor: ein Crucifixus; — in der siebenten (S. Trinità) an einem Pfeiler: S. Ursula mit ihren Gefährten. (In der ersten dieser Kirchen, beiläufig gesagt, Fresken der Kreuztragung — links im Chor, und der Kreuzigung — auf dem Hochaltar, von einem auch der Herkunft nach unbekannten Maler des XV. Jahrh. — In einem Gang an der siebenten Kirche: Anzahl kleiner altbolognes. Bilder.) — In S. Giacomo maggiore, dritte Cap. c
des Chorumganges rechts: Simone's bester Crucifixus, datirt 1370.
Einzelnes in der Pinacoteca. d

Jacobus Pauli (den man in Bologna beharrlich mit dem unten zu nennenden Giacomo d'Avanzo identificirt). Mehreres in der Pina- e
coteca; — an dem grossen Altar in S. Giac. magg., dritte Cap. des f
Chorumganges, rechts, ist von ihm die Krönung Mariä.

Die einzige Kirche, in der eine grössere Reihe von Fresken der Schule erhalten ist, liegt vor Porta Castiglione auf dem Wege zur Villa Aldini; es ist die Mad. della Mezzaratta. Hier sieht man, ge- g
genwärtig gewissenhaft gereinigt und zugänglich gemacht, Malereien von Vitale (das Presepio), Jacobus (wahrscheinlich Jac. Pauli, u. a. der Teich von Bethesda und die Geschichte Josephs), Simone (der Kranke, welcher durch das Dach hereingelassen wird), Christoforo oder Lorenzo (Geschichten des Moses) etc. etc. Der Durchschnitt ist beträchtlich besser als in den Tafelbildern.

In S. Petronio enthält die 4. Cap. links unbedeutende Wandfres- h
ken (etwa um 1400), dem Buffalmaco oder gar dem Vitale zugeschrieben; beides chronologisch unmöglich. Der Maler hat z. B. in seinem Weltgericht schon begreiflicher und wirklicher sein wollen als Orcagna; seine Heiligen sitzen auf zwölf Reihen Bänken zu beiden Seiten Christi, gleichsam ein Concil bildend. (Neuerlich dem Simone beigelegt.) — Die beiden Fresken in der ersten Capelle links sind gering, i

ebenso was sonst noch aus dieser Zeit in der Kirche vorhanden ist.

Wie man in Bologna noch 1452—1462 malen durfte, zeigen in
a der Pinacoteca die Bilder des Petrus de Lianoris, des Micchele Mattei und der seligen Nonne Caterina Vigri. (Von
b Mattei auch ein besseres Altarwerk in der Academie zu Venedig.)

In Modena ist mir weder von Thomas noch von Barnabas, den beiden nach dieser Stadt benannten Malern, etwas zu Gesichte gekommen.

c In Parma sind die Fresken jener Zeit im Dom ziemlich unbedeutend. (Vierte Cap., rechts; — fünfte Cap., links; — Nebenräume der Crypta.) — Das Baptisterium Seite 742, a.

d In Ferrara enthält S. Domenico (fünfte Cap., links) eine der schönern Madonnen des XIV. Jahrh., unabhängig von Giotto.

e In Ravenna bietet das Gewölbe einer Nebencapelle von S. Giovanni Evangelista gute und fleissige, spätgiotteske Malereien. (Evangelisten und Kirchenlehrer.)

---

Weit die wichtigste Stätte der oberitalischen Malerei ist in dieser Zeit Padua, wo Giotto's grosses Werk (s. oben) den Sinn für monumentale Kunst geweckt haben muss. Die lange dauernde Ausschmükkung des Santo und die Kunstliebe des Fürstenhauses der Carrara kamen ganz wesentlich dem Fresco zu Gute. Vermuthlich ist lange nicht Alles erhalten[1]; von Giusto Padovano z. B. lässt sich nichts Beglaubigtes nachweisen. Die chronologisch sichere Reihe be-
f ginnt erst 1376 mit der Capelle S. Felice im Santo (rechts, gegenüber der Cap. des h. Antonius), ausgemalt von den beiden Veronesen [Giacomo?] d'Avanzo und Aldighiero da Zevio. Die sieben ersten Bilder aus der Legende des h. Jacobus, dem Letztgenannten zugeschrieben, verrathen schon eine eigenthümliche und geistvolle Aufnahme der Stylprincipien Giotto's. Es ist einer der besten Erzähler, Zeichner und Maler dieser Zeit. Die übrigen Bilder der Legende und die grosse Kreuzigung an der Hinterwand sind Werke d'Avanzo's. Dieser, als der erste Individualistiker, thut einen grossen Schritt

[1]) Oder steckt unter der weissen Tünche z. B. des Santo.

über Giotto und seine Schule hinaus. Er führt den physiognomischen Ausdruck seiner einzelnen Gestalten nach Charakter und Moment bis ins Äusserste durch, so dass der Rhythmus der Composition bereits daneben zurücktreten muss. — Im Jahr 1377 begannen die beiden Meister die Ausmalung der C a p. S a n G i o r g i o auf dem Platze vor dem Santo. (Bestes Licht: um Mittag. Die Entdeckung dieser Fresken verdankt man Ernst Förster.) Der Antheil Aldighiero's ist hier nicht näher auszumitteln; jedenfalls kann das Ganze als d'Avanzo's Werk gelten. In 21 grossen Bildern sind hier die Jugendgeschichten Christi, die Kreuzigung, die Krönung Mariä, und die Legenden des h. Georg, der h. Lucia und der h. Catharina dargestellt. Die Composition zeigt durchweg die Vorzüge, welche sie bei den besten Giottesken entwickelt; ausser der sprechenden Deutlichkeit des Momentes ist auch die Gruppenbildung an sich schön, hauptsächlich aber ist hier in hunderten von Figuren der Charakter des Individuums und der des Augenblickes auf der ganzen grossen Scala vom Höchsten bis zum Niedrigsten wirklich gemacht, und zwar ohne Caricatur, noch innerhalb des Typus jenes Jahrhunderts. In der Schönheit einzelner Köpfe ist d'Avanzo sogar den meisten Giottesken überlegen. Endlich geht er über diese hinaus durch seine ungleich genauere Modellirung, durch Abstufung der Töne[1]), ja (im letzten Bilde der h. Lucia) durch bedeutende Versuche zur Illusion. (Richtigere Bauperspective, Verjüngung der entferntern Gestalten, und selbst Luftperspective.) a

Dieses grosse Beispiel blieb einstweilen in Padua selbst ohne Folge. Die sehr umfangreichen Unternehmungen in Fresco, welche die nächstfolgende Zeit hervorbrachte, gehören im Ganzen zu den schwachen und selbst zu den schwächsten Arbeiten des von Giotto abgeleiteten Styles. Die Fresken des Baptisteriums beim Dom, von den beiden Paduanern G i o v a n n i und A n t o n i o (1380), sind nur als sehr vollständiger und bequem zu betrachtender Cyclus der für diese Stelle geeigneten heiligen Gestalten und Scenen von Werthe. (Zumal im Vergleich mit den Mosaiken des orthodoxen Baptisteriums von Ravenna ergiebt sich auf merkwürdige Weise der Zuwachs der b

[1]) Seine Palette ist doppelt so reich als die der übrigen Giottesken.

kirchlichen Bilderwelt seit 1000 Jahren.) Von denselben Malern: die
a Fresken der Capelle S. Luca im Santo (die nächste nach der Antoniuscapelle), vom Jahr 1382, mit den Geschichten der Apostel Philippus und Jacobus d. J., ebenfalls roh, doch mit einzelnen glücklichern und lebendigern Motiven. — Erst aus dem XV. Jahrh.: die
b Fresken des ungeheuern Saales im Palazzo della ragione, von Giov. Miretto (nach 1420), ein Riesenunternehmen von beinahe 400 einzelnen Bildern, welche den Einfluss der Gestirne und Jahreszeiten auf das (in wahren Genrebildern geschilderte) Menschenleben darstellen, voll unergründlicher Bezüge aller Art, aber in den malerischen Motiven entweder ungeschickt und kraftlos oder blosse Reminiscenz von Besserm. (Ehemals galt der Zauberer Pietro von Abano als Er-
c finder, Giotto als der Maler.) — Auch die Fresken im Chor der Eremitani, nach Zeit und Styl diesen verwandt (früher einem Maler des XIV. Jahrh., Guariento, zugeschrieben) sind nur sachlich merkwürdig, besonders wegen der einfarbigen astrologischen Nebendarstellungen.

Über die Malereien paduanischer Grabmäler vgl. S. 165.

In Verona ist von Aldighiero und d'Avanzo nichts vorhanden.
d Dem oben (S. 296, a) genannten anmuthigen Stefano da Zevio werden die Fresken über einer Seitenthür von S. Eufemia und in einer Aussennische von S. Fermo zugeschrieben. (Der Verf. hat sie 1854 übersehen und weiss nicht, ob sie noch vorhanden sind.) — Die innere
e Portallunette von S. Fermo enthält eine gute Kreuzigung; die Mauer um die Kanzel eine Anzahl (dem Stefano zugeschriebene) Köpfe von Heiligen und Propheten. — An einzelnen Heiligenfiguren ist
f S. Zeno (S. 742, c) ziemlich reich. — Das Meiste ergiebt S. Anastasia;
g die Portallunette mit S. Zeno und S. Dominicus, welche die Bürger und die Mönche des Klosters der Dreieinigkeit empfehlen, unbedeutend im Styl, aber rührend durch die ehrliche Intention; — sodann in der 2. Cap. rechts vom Chor ein ganz tüchtiges Empfehlungsbild (der Familie Cavalli) neben Geringerem; — in der 1. Cap. r. v. Chor zwei Nischengräber mit guten thronenden Madonnen etc.

---

In Mailand ist wenig oder nichts erhalten. Die Fresken der
h hintern Capelle in S. Giovanni a Carbondre zu Neapel (mit dem Grabe

des Caracciolo) sind zum Theil von einem Mailänder, Leonardo de Bissuccio (nach 1433), wesentlich noch in giotteskem Styl.

Was sonst noch durch die Lombardei und in Piemont zerstreut sein mag, ist entweder dem Styl nach unbedeutend oder dem Verf. nicht bekannt. In Genua scheint damals kaum eine Malerei existirt zu haben. Die paar alten Bilder vom Anfang des XV. Jahrh. in S. a Maria di Castello (1. und 3. Cap. links) machen es begreiflich, dass man für die Verzierung des anstossenden Klosters 1451 einen Deutschen, Justus de Allamagna, in Anspruch nahm.

---

Für die Gegenden von Bologna bis Ancona muss ich auf die Handbücher verweisen. Nur Ein Künstler, dessen Werke und Einwirkung weit über seine Heimath hinausreichen, ist zu nennen: Gentile da Fabriano. (St. 1450. — Von seinem vermuthlichen Lehrer oder Vorgänger Alegretto di Nuzio findet man ein gutes Altar- b bild im Museo cristiano des Vaticans.) Das einzige erhaltene Hauptwerk Gentile's, die Anbetung der Könige in der Academie zu Florenz c (1423), zeigt uns einen Ausweg aus der Darstellungsweise Giotto's, welcher neben dem XV. Jahrh. gleichsam vorbeiführt. Statt sich dem Charakteristischen, Wirklichen, Individuellen schrankenlos hinzugeben, geht Gentile's reine Jünglingsphantasie in das Schöne und Holdselige und schafft eine bis zum Wunderbaren (auch durch äussere Mittel der Pracht, z. B. Goldaufhöhung) gesteigerte Wirklichkeit. Es giebt wenige Bilder, bei deren Entstehung sich die Darstellung einer idealen Welt für den Künstler so ganz von selbst verstand; wenige, die einen so übermächtigen Duft von Poesie um sich verbreiten. Ausser diesem Bilde und einer herrlichen Krönung Mariä, welche sich nebst d vier einzelnen Figuren von Heiligen in der Brera zu Mailand befindet, sind die wenigen in Italien vorhandenen Arbeiten entweder an abgelegenen Orten, oder im Dunkel aufgehängt (Seitenflügel eines Al- e tares im Chor von S. Niccolò zu Florenz), oder zweifelhaft (Krönung f Mariä in der Academie von Pisa). Eine kleine, unzweifelhaft echte g Madonna mit Engeln, im Pal. Colonna zu Rom.

---

Die Kunstübung Venedigs, mit wenigen Ausnahmen (wie die Mosaiken in der Cap. S. Isidoro und der Cap. de' mascoli in S. Marco, S. 737, c. u. d.) auf Altartafeln beschränkt, empfand von Giotto's Einfluss am wenigsten. Die Prachtausstattung, die tiefen Lackfarben, auch die grünlichen Schatten im Fleische und der Farbenauftrag erinnern noch direct an die lange Herrschaft der Byzantiner; in der Süssigkeit einzelner Köpfe scheint auch ein sienesischer Anklang zu liegen. (Altar
a werke von Nic. Semitecolo und Lor. Veneziano, 1357 oder
b 1367 in der Academie; von Niccolò di Pietro 1394 im Pal. Manfrin.)

Gegen die Mitte des XV. Jahrh. gehen aus einer Werkstatt von Murano jene prächtigen Altarwerke hervor, an welchen schon die gothische Einfassung (S. 213), wo sie erhalten ist, die Absicht auf den höchsten Glanz des Reichthums darthut. Sie sind bezeichnet: Johannes und Antonius von Murano; Johannes aber heisst mehrmals Alamannus und war ohne Zweifel ein Deutscher; Antonius gehörte zu der später berühmten Künstlerfamilie der Vivarini.
c Drei Altarwerke, mit den Daten 1443 und 1444, finden sich in S. Zaccaria zu Venedig (2. Nebencap. rechts), eine figurenreiche Krönung
d Mariä mit dem (neu aufgemalten) Datum 1440 in der Academie ebenda,
e ein ähnliches Bild in S. Pantaleon (Cap. links vom Chor), endlich
f wiederum in der Academie ein grosses Gemälde vom Jahr 1446: Maria thronend zwischen den vier Kirchenlehrern. Einen kenntlichen deutschen Einfluss offenbart nur etwa diese schöne, stille Maria; in der weichen Carnation liegt eher eine Hinweisung auf Gentile da Fabriano, welcher sich längere Zeit in Venedig aufhielt. Gegenüber den Staffeleibildern der alten Florentiner ist namentlich die tiefe, durchsichtige Farbe zu beachten; es ist der Übergang vom byzantinischen Colorit zu demjenigen des Giov. Bellini. Die Gewandung hat noch das Feierliche des germanischen Styles; in der ganzen, individualisirenden Auffassung aber meldet sich schon der Einfluss des XV.
g Jahrh., welcher endlich in dem grossen Altarwerk der Pinacoteca von Bologna, von Antonio und Bartolommeo da Murano (d. h. Vivarini), 1450, bereits harte und düstere Charakterköpfe hervorbringt. (Dasselbe weicht auch in der glanzlosern Farbe von obigen Werken ab, gleicht ihnen aber in der miniaturartigen Sorgfalt.)

Was in Neapel ausser den schon genannten Werken aus dieser Zeit vorhanden ist, hat nur den Werth kunsthistorischer Belege. Von Mastro Simone, einem Zeitgenossen Giotto's, ist in S. Lorenzo a (Querschiff links) ein von Engeln umschwebter S. Antonius von Padua und (7. Cap. rechts) der heil. Ludwig von Toulouse, welcher seinem Bruder Robert die Krone reicht. — In S. Domenico maggiore: b 2. Cap. r. mittelgute und sehr übermalte Fresken mit der Legende der h. Magdalena; — 6. Cap. r. (del Crocefisso) ausser Zingaro's Kreuztragung u. a. eine säugende Madonna; — 7. Cap. r. eine andere, in einer Grabnische; — in der hintern Capelle gegen Strada della Trinità zwei alte Bilder (von Stefanone?). — Von dem in Neapel sehr gerühmten Colantonio del Fiore, der schon 1374 thätig war und bis 1444 gelebt haben soll, ist nur ein einziges Werk geniessbar aufgestellt, die Glorie des S. Antonius abbas, hinten im Chor c von S. Antonio. Wer den weiten Weg (bis vor Porta Capuana) nicht scheut, wird ein Bild finden, das man in Florenz kaum eines Blickes würdigen möchte. Die Thürlunette an S. Angelo a Nilo, von dem- d selben Meister ausgemalt, ist vor Staub nicht mehr kenntlich.

Für die Geschichte des Madonnentypus: die Mad della rosa, in e einer Cap. der linken Seite des Domes von Capua; streng germanisch und vielleicht noch aus dem XIII. Jahrh.; die übrigen neap. Madonnen jener Zeit noch byzantinisch.

---

Ehe wir zu dem Styl des XV. Jahrh. übergehen, muss von einem florentinischen Meister die Rede sein, in dessen Werken die Richtung Giotto's, ja der germanische Styl überhaupt noch einmal zu einer herrlichen Erscheinung aufflammt, ja gleichsam den höchsten und letzten Gipfel erreicht, von dem seligen (Beato) Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455).

Zu dem Element der Schönheit, welches Orcagna in die Schule gebracht, fügt dieser in seiner Art einzige Meister den Ausdruck überirdischer Reinheit und Innigkeit. Eine ganze grosse ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich aus; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüthe der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir

am genausten und vollständigsten durch ihn, sodass seinen Gemälden jedenfalls der Werth religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist. Wen Fiesole unbedingt anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältniss haben; man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit vieles Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Überzeugung, die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihres Gleichen hat. In der dramatischen Erzählung ist Fiesole immer einer der tüchtigsten Nachfolger Giotto's; da er von Hause aus ein grosser Künstler war, so bemühte er sich sein Leben lang um eine möglichst gleichmässige Beseelung Alles dessen, was er schuf; bei näherer Betrachtung wird man finden, dass er einer der ersten ist, welcher den Köpfen durchgängig das Allgemeine benimmt und sie auf die zarteste Weise persönlich belebt; nur stand seiner Gemüthsart der Ausdruck der Leidenschaft und des Bösen nicht zu Gebote, und seine Verlegenheit wirkt dann (im streng ästhetischen Sinne) komisch.

Wie seine Bildung ursprünglich die eines Miniators war, so geben auch seine *kleineren*, miniaturartig ausgeführten *Tafeln* beinahe den ganzen Künstler wieder. Obenan stehen die Glorien, wie z. B.
a das prächtige Bild in den Uffizien (tosc. Sch.), auch die Umgebung des Erlösers und der Empfang der Seligen in den Weltgerichtsbildern
b (das schönste in Pal. Corsini zu Rom, ein anderes in der Acad. zu
c Florenz, Saal d. kl. B.), während die Seite der Verdammten auf keine Weise zu genügen pflegt. Von den heiligen Geschichten haben nach meinem Gefühl diejenigen den Vorzug, welchen altübliche Motive der florentinischen Schule zu Grunde liegen, also wesentlich die oft gemalten des neuen Testamentes; in den Legenden macht sich die eigene Erfindung oft frisch und schön, oft aber auch befangen ihre Bahn.
d (Leben Christi in 35 Bildchen, Acad. v. Florenz, Saal d. kl. B., wo
e sich noch mehreres von F. befindet; — Uffizien tosc. Sch.; — 3 Bild-
f chen in einem Wandschrank der Sacristei von S. Maria novella in
g Florenz; — Kirche del Gesù zu Cortona: zwei Predellen mit dem Leben der Maria und den Wundern des heil. Dominicus; — vatican. Galerie
h die Wunder des heil. Nicolaus von Bari, aus der letzten Zeit und sehr

ausgezeichnet; — zwei dazu gehörende Stücke und ausserdem die a wundervolle Verkündigung in der Sacristei von S. Domenico zu Perugia, nebst geringerm; — u. a. a. O.)

Die grössern Staffeleibilder genügen viel weniger. (Statt aller das grosse Altarwerk in den Uffizien, 1. Gang, mit doppelt bemalten b Seitenflügeln, an welchem die klein ausgeführten Engel rings um die lebensgrosse Madonna bei weitem das Beste sind.) Es scheint, als habe der Maler eine fromme Befangenheit bei Hauptbildern für Altäre nicht überwinden können, während er in den Predellen, Giebelbildern, Seitenfigürchen u. s. w. sich so frei und schön bewegte; auch wirkt die überfleissige Ausführung bei der noch ungenügenden allgemeinen Körperkenntniss nicht günstig. Die grosse Kreuzabnahme in der Aca- c demie zu Florenz (Hauptsaal) erscheint befangen, vielleicht gerade durch die Masse von Ausdruck, die darin zusammengedrängt ist; die Leiche ist gut modellirt, ihr Herabsenken glücklich gegeben, das Bild überhaupt das Beste unter den Grossen. Auch das Altarwerk in S. d Domenico zu Cortona (hinten, rechts) gehört zu den Bessern.

Die bezeichneten Mängel fielen weg bei der Frescomalerei, welche eine gewisse Mässigung in den Darstellungsmitteln unvermeidlich machte und den Künstler nicht durch den Gedanken, ein Cultusbild malen zu müssen, ängstigte.

Einen wahrhaft einzigen Eindruck machen vor Allem die Malereien, womit Fiesole seinen langjährigen Wohnsitz, nämlich das Dominicanerkloster S. Marco zu Florenz ausschmückte. Hier ist e er zu Hause, hier darf er seine Ideen frisch wie ihn der Geist treibt in den ärmlichen Klostergängen, in den kleinen Zellen besonders werther Ordensgenossen verwirklichen; darum glaubt man auch gerade in den Fresken der Zellen die Inspiration deutlicher zu fühlen als in den Altarbildern des Meisters. Mir wurden sieben Zellen, sämmtlich im obern Stockwerk, geöffnet, und ich glaube sagen zu dürfen, dass die sämmtlichen Wandgemälde derselben, wenn auch in befangener Form, die höchste mögliche Lösung der betreffenden Aufgaben zwar nicht erreichen, aber doch berühren. (Christus in der Vorhölle; — eine Bergpredigt; — die Versuchung in der Wüste; — Christus am Kreuz mit den Seinigen und mit gem weinenden S. Dominicus; — noch ein Gekreuzigter mit den Seinigen; — die Marien

am Grabe; — Mariä Krönung; — und die Anbetung der Könige, eine späte und reiche Arbeit, die vielleicht einen Wetteifer mit Masaccio verräth.) Der überquellende Reichthum an den schönsten und naivsten Köpfen ist gepaart mit einem Geist und einer Tiefe in der Auffassung der Thatsachen, wie sie nur den grössten Meistern eigen
a ist. — Die Fresken in den Gängen (der Gekreuzigte mit S. Dominicus sehr dem Bild im vordern Kreuzgang entsprechend, — der englische Gruss, — und eine thronende Madonna) sind gegenwärtig, da das Kloster theilweise als Caserne dient, mit Brettern bedeckt.

Wie Fiesole für eine schon mehr öffentliche Andacht malte, zeigt
b sich an den Fresken des vordern Kreuzganges zu ebener Erde. Es sind fünf spitzbogige Lunetten mit Halbfiguren (worunter Christus mit zwei Ordensheiligen besonders schön ist); ferner Christus am Kreuz mit dem heil. Dominicus, lebensgross; endlich das berühmte
c Frescobild des anstossenden Capitelsaales: der Gekreuzigte mit den beiden Schächern, seinen Angehörigen und den heiligen Cosmas, Damianus, Laurentius, Marcus, Johannes d. T., Dominicus, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Franciscus, Benedict, Bernhard, Bernardino von Siena, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino. Es ist eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, welche hier in ihren grossen Lehrern und Ordensstiftern am Fuss des Kreuzes versammelt ist. So lange es eine Malerei giebt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdruckes bewundern; Contraste der Hingebung, des Schmerzes, der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (in S. Benedict, der die Schaar der übrigen Ordensstifter wie ein Vater überschaut) werden wohl nirgends mehr wie hier als Ganzes zusammenwirken.

Es ist eine bedeutende Tatsache jener unvergesslichen Jahrhunderte der Kunstgeschichte, dass mehrere der grössten Künstler ihr Bestes und Meistes in späten Lebensjahren, wenigstens erst nach dem fünfzigsten Jahre gaben. Lionardo war nahe an diesem Alter, als er sein Abendmahl in Mailand schuf; Giovanni Bellini's herrlichste Bilder stammen aus seinen achtziger Jahren; Tizian und Michelangelo haben als Greise noch das Staunenswürdigste hervorgebracht. Es existirt aus dem XVI. Jahrh. ein vielverbreiteter kleiner Stich, welcher einen alten Mann in einem Räderstuhl für Kinder darstellt, mit der Bei-

schrift: anchora imparo, noch immerfort lerne ich. Und diess war keine Phrase. Die unverwüstliche Lebenskraft dieser Männer war wirklich mit einer eben so dauernden Aneignungsgabe verbunden.

Diess war auch bei Fiesole einigermassen der Fall. Dasjenige worin er so vorzüglich gross ist, die friedensreiche, tiefe Seligkeit heiliger Gestalten, findet sich eben in seinen spätesten Arbeiten mit einer unbeschreiblichen Kraft und Fülle ausgedrückt, zum grossen Unterschied von Perugino, welcher gerade hierin mit den Jahren lahm und äusserlich wurde. Man betrachte Fiesole's Pyramidalgruppe der a
Propheten am Gewölbe der Madonnencapelle des Domes von Orvieto und frage sich, ob irgend ein Kunstwerk der Erde, Rafael nicht ausgenommen, die stille selige Anbetung so wiedergebe? (Den Weltrichter, an der Hinterwand, hat er freilich von Orcagna entlehnt, ohne diesen zu erreichen.) Noch später, nach seinem sechszigsten Jahre (1447), malte er im Vatican die Capelle Nicolaus V, — und die b
vier Evangelisten am Gewölbe und einer oder der andere von den Kirchenlehrern, wie z. B. S. Bonaventura, erscheinen jenen himmlischen Gestalten noch ganz ebenbürtig. Aber nicht bloss was ihm eigen war, bildete er mit gesteigerter Kraft weiter, sondern auch gegen die Fortschritte anderer Zeitgenossen schloss er sich durchaus nicht ab. wie man wohl glauben könnte. Die Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius in der letztgenannten Capelle beweisen, dass der alternde Mann noch mit aller Anstrengung so viel von dem, was inzwischen Masaccio u. A. gewonnen, einzuholen suchte, als seiner Richtung gemäss war. Die anmuthige Erzählungsweise dieser Fresken zeigt Züge des wirklichen Lebens und ist mit einer äussern Wahrheit der Farbe verbunden, wie sich diess von keinem frühern Werke des Meisters so behaupten lässt. Die heftigen Bewegungen, ja schon die starken Schritte pflegen ihm noch immer zu misslingen, dafür wird man aber auf das Beste entschädigt z. B. durch jene junge Frau, welche der Predigt des heil. Stephanus mit ungestörter Andacht zuhört und ihr unruhiges Kind nur mit der Hand fasst, um es stille zu machen. Man durchgehe dieses Werk Scene um Scene, und man wird einen Schatz von schönen, geistvollen Bezügen dieser Art darin finden. Abgesehen davon ist es als fast rein erhaltenes Ganzes aus der Zeit der grossen Vorblüthe unschätzbar.

a Fiesole ruht begraben zu Rom in S. Maria sopra Minerva. Vielleicht wollte man ihm eine Ehre anthun, als man in unsern Tagen die Wölbungen dieser Kirche in seiner Manier bemalte. Es sind auch wieder Apostel und Kirchenlehrer auf blauem goldgestirntem Grunde. Allein er hätte sie nicht gebilligt und auch für den guten Willen gedankt.

---

Ein Zeit- und Standesgenosse Fiesole's, der Camaldulenser Don Lorenzo, blieb in derselben Richtung beim ersten Anlauf stehen. Es ist zu glauben, dass ihn seine wenigen Werke sehr viel Fleiss
b und Besinnens gekostet haben. Bei der Verkündigung in S. Trinità zu Florenz (4. Cap. rechts) ist er dafür belohnt worden; die stille Anmuth und der tiefe Charakter der beiden glücklich gestellten Figuren hat dem Bilde eine Art typischer Geltung verschafft und zu
c zahlreichen Copien angelegt. Die Anbetung der Könige (in den Uffizien) ist ebenfalls vortrefflich angeordnet, und dabei merkwürdig als eines der letzten Gemälde, in welchen die Gewandung des germanischen Styles noch in ihrem vollen Schwung gehandhabt ist. (Das
d Hauptwerk, eine Krönung Mariä, in der Badia von Cerreto, unweit Certaldo.)



In den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrh. kam ein neuer Geist über die abendländische Malerei. Im Dienst der Kirche verharrend, entwickelte sie doch fortan Principien, die zu der rein kirchlichen Aufgabe in keiner Beziehung mehr standen. Das Kunstwerk giebt zunächst mehr, als die Kirche verlangt; ausser den religiösen Beziehungen gewährt es jetzt ein Abbild der wirklichen Welt; der Künstler vertieft sich in die Erforschung und Darstellung des äussern Scheines der Dinge und gewinnt der menschlichen Gestalt sowohl als der räumlichen Umgebung allmälig alle ihre Erscheinungsweisen ab. (Realismus.) An die Stelle der allgemeinen Gesichtstypen treten Individualitäten; das bisherige System des Ausdruckes, der Geberden und Gewandungen wird durch eine unendlich reiche Lebenswahrheit ersetzt, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet oder zu reden sucht. Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut des Heiligen erstrebt und auch oft gefunden, weicht jetzt der allbezeichnenden Deutlichkeit, welche der erste Gedanke der neuen Kunst ist; wo sie aber sich dennoch Bahn macht, ist es eine neugeborene sinnliche Schönheit, die ihren Antheil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muss, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt gar keine Stelle fände.

In diesem Sinne giebt jetzt das Kunstwerk weniger, als die Kirche verlangt oder verlangen könnte. Der religiöse Gehalt nimmt eine ausschliessliche Herrschaft in Anspruch, wenn er gedeihen soll. Und diess aus einem einfachen Grunde, den man sich nur nicht immer klar eingesteht; dieser Gehalt ist nämlich wesentlich negativer Art

und besteht im Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert; zieht man diese geflissentlich und principiell in die Kunst hinein, wie damals geschah, so wird das Bild nicht mehr fromm erscheinen. Man rechne nur der Kunst nach, wie wenige Mittel sie hat, um direct auf die Andacht zu wirken; sie kann hohe Ruhe und Milde, sie kann Hingebung und Sehnsucht, Demuth und Trauer in Köpfen und Geberden schildern — lauter Elemente, die ohnehin dem allgemein Menschlichen angehören und nicht auf die christliche Gefühlswelt beschränkt sind, die aber allerdings im christlichen Gemüth eine christliche Andacht wecken, so lange dasselbe nicht gestört wird durch Zuthaten, so lange ihm von den neutralen, jenes Ausdruckes nicht fähigen Theilen der Menschengestalt und von der äussern Umgebung nur das Nothwendige mitgegeben wird. Sehr wesentlich ist hiebei jene allgemeine Feierlichkeit der Gewandung, welche schon durch ihren Contrast mit der Zeittracht, durch ihre Stofflosigkeit (die weder Sammt noch Seide unterscheiden will) und noch mehr durch eine geheimnissvolle Ideenassociation, die wir nicht weiter verfolgen können, den Eindruck des mehr als Zeitlichen und Irdischen verstärken hilft.

Jetzt beginnt dagegen ein begeistertes Studium des Nackten und der menschlichen Gestalt und Bewegung überhaupt; auch im Wurf der Gewänder will man den einzelnen Menschen und den gegebenen Moment charakterisiren; die einzelnen Stoffe werden dargestellt, in Staffeleibildern sogar mit unerreichbarem Raffinement; die möglichst reiche Abwechselung der Charaktere und die malerischen Contraste der handelnden Personen werden zum wesentlichen Princip, sodass abgesehen vom kirchlichen sogar der dramatische Eindruck unter der Überfülle leidet. Endlich bildet sich ein ganz neues Raumgefühl aus; wenn die Maler des XIV. Jahrh. die gegebenen Mauerflächen so viel als möglich mit menschlichen Gestalten ausfüllten, so entwickelt sich jetzt die Thatsache, das „Geschehen", bequem in weiten Räumen, so dass Nähe und Entfernung, Vor- und Rückwärtstreten als wesentliche Mittel der Verdeutlichung dienen können; — wenn das XIV. Jahrh. die Örtlichkeiten nur andeutete, soweit sie zum Verständniss unentbehrlich waren, so wird jetzt eine wirkliche Landschaft und eine wirkliche Architektur mehr oder weniger perspectivisch abgeschildert.

Bei diesem Interesse für die Einzelerscheinung konnte die Trennung der Malerei in verschiedene Gattungen nicht lange ausbleiben; bald nimmt die profane, hauptsächlich mythologische, allegorische und antik-geschichtliche Malerei einen wichtigen Platz ein.

Im Norden wird dieser grosse Übergang bezeichnet durch den unsterblichen Johann van Eyck, der sein einsam strahlendes Licht weit über das ganze Jahrhundert, über die ganze deutsche, französische und spanische Kunst wirft. Er weitete das Gebiet der Malerei dergestalt aus, dass seine Nachfolger nicht nachkommen konnten und sich mit einem viel engern Formenkreis begnügten. Erst beinahe hundert Jahre nach ihm war im Norden das Porträt, das Genrebild und die Landschaft wieder auf dem Punkte, wo er sie gelassen, und bildeten sich dann aus eigenen Kräften weiter. Die menschliche Gestalt hat geradezu kein Einziger der nächsten Generationen nördlich von den Alpen, auch seine besten flandrischen Schüler nicht, auch nur annähernd so verstanden und so lebendig behandelt wie Er; es muss auf ihnen gelegen haben wie eine Lähmung; als Dürer, Messys und Holbein zu spät erschienen, mussten sie erst eine Last abgestorbener Formen, die Frucht des XV. Jahrh., beseitigen.

Die Kunst des Südens nahm bei Zeiten aus den weitverbreiteten Werken des grossen Flandrers Dasjenige an, was ihr gemäss war; keine italienische Schule (mit Ausnahme einzelner Meister von Neapel) ist von ihm in den Hauptsachen bedingt, aber auch keine blieb von seinem Einfluss ganz unberührt. Die Behandlung der Gewandstoffe und Schmucksachen, namentlich aber der Landschaft zeigt vielfach flandrische Art; als viel wichtiger noch galt die eingestandener Massen von den Flandrern erlernte „Ölmalerei", d. h. die neue Behandlung der Farben und Firnisse, welche eine bisher ungeahnte Durchsichtigkeit und Tiefe des Tons und eine beneidenswerthe Dauerhaftigkeit möglich machte.

Häufig rechnet man auch den Einfluss antiker Sculpturen zu den wesentlichen Fördernissen, welche die italienische Malerei vor der nordischen voraus gehabt habe. Allein der Augenschein lehrt, dass jeder Fortschritt mit einer unendlichen Anstrengung, welche im Norden fehlte, der N a t u r abgerungen wurde. Entscheidend zeigt sich diess in der paduanischen Schule, welche sich am Meisten und fast

allein von allen mit der Antike abgab und doch, wie wir sehen werden, eigentlich kaum mehr als das Ornamentistische aus derselben entlehnte. Es konnte gar nicht im Geist einer mit so unermesslichen Kräften vorwärtsstrebenden Kunst liegen, sich irgend ein Ideal von aussen anzueignen; sie musste von selbst auf d a s Schöne kommen, das ihr eigen werden sollte.

Als Gabe des Himmels besass sie von vorn herein den Takt, die äussere Wirklichkeit nicht in alles Detail hinein, sondern nur soweit zu verfolgen, dass die höhere poetische Wahrheit nicht darunter litt. Wo sie an Detail zu reich ist, sind es nicht kümmerliche Zufälligkeiten des äussern Lebens, sondern Schmuck und Zierrath an Gebäuden und Gewändern, die den Überschuss ausmachen. Der Eindruck ist daher kein ängstlicher, sondern ein festlicher. Wenige geben das Bedeutende ganz gross und edel; viele verfangen sich in der Phantasterei, welche dem XV. Jahrh. überhaupt anhängt, allein die allgemeine Höhe der Formbildung giebt ihren Einfällen eine geniessbare und selbst erfreuliche Gestalt.

---

Alle diese Fortschritte wären, wie einst diejenigen der Schule Giotto's, bei einer Beschränkung auf das Andachtsbild und Tafelbild unmöglich gewesen. Abermals ist es Florenz, von wo das neue Licht einer grossartigen Historienmalerei ausstrahlt, die mit ihren F r e s k e n[1]) die Wände der Kirchen, Kreuzgänge und Stadthäuser überzieht. Keine andere Schule kann von ferne neben diesem Verdienst aufkommen; die lombardische blieb in dem engen Ideenkreis der Gnadenbilder und Passionsbilder befangen; die venezianische schloss kein wahres Verhältniss zum Fresco und beschränkte sich lange auf Altarbilder und Mosaiken; rechnet man den grossen Andrea Mantegna hinzu, so ging er auch in den Wandmalereien (zu deren Schaden) über das reine Fresco hinaus, dessen höchst solide Handhabung gerade

[1]) Bis auf Giotto wurde — laut jetziger Ansicht — nur in Tempera auf die Mauer gemalt; von Giotto an wurde in Fresco untermalt und al secco darübergemalt; erst seit Ende des XIV. Jahrh. begann die eigentliche Frescomalerei im engern Sinne.

ein Hauptverdienst der Florentiner ist. Rom zehrte fast ganz von auswärtigen Künstlern; Perugia empfing seine Inspiration zuerst von Florenz und Siena und leistete auf seinem Höhepunkt gerade für das Dramatisch-Historische wenig; Neapel kommt nicht in Betracht. — Toscana allein bietet eine grosse, monumentale Geschichtsmalerei dar, in gesunder, ununterbrochener Weiterbildung, mit fortlaufender Seitenwirkung auf das Tafelbild, welches sonst wohl vorzeitig in verfeinerter Niedlichkeit untergesunken wäre.

Die Gegenstände waren, mit Ausnahme der hinzukommenden Profanmalerei, die alten: das ruhig symmetrische Gnadenbild, die Geschichten der Bibel und die Legenden der Heiligen; endlich das häusliche Andachtsbild. Allein sie sind alle umgestaltet. Von den einzelnen Personen behält Christus im Mannesalter am meisten von dem bisherigen Typus; der Gekreuzigte erhält eine bisweilen sehr edel durchgebildete Gestalt und einen Ausdruck, den z. B. die Schulen des XVII. Jahrh. vergebens an Tiefe zu überbieten suchten. Die grösste Veränderung geht mit der Madonna vor; wohl bleibt sie in einzelnen feierlichen Darstellungen die Himmelskönigin, sonst aber wird sie zur sorglichen oder stillfröhlichen Mutter, und vertauscht sogar die altübliche Idealtracht mit Mieder und Häubchen des Italiens der Renaissance; das Bild der häuslichen Scene vollendet sich, indem der lebendig und selbst unruhig gewordene Christusknabe den längst ersehnten Gespielen erhält an dem kleinen Johannes. In dieser irdisch umgedeuteten Existenz findet dann auch der Pflegevater Joseph erst seine rechte Stelle; ein häuslicher und doch nicht kleinbürgerlicher Ton und Klang beginnt all die früher so feierlichen Scenen zu durchdringen: die Verkündigung, die Visitation, die Anbetung der Hirten, die Geburt der Maria, die des Johannes u. s. w. Gewiss wurde dem Beschauer das Ereigniss jetzt viel mehr nahe gelegt und vergegenwärtigt; ob die Andacht dabei gewann oder verlor, ist eine andere Frage. — Auch der Himmel füllt sich mit sprechend individuellen Köpfen und Gestalten an, zu beginnen vom Gottvater in pelzverbrämtem Rocke; alle Seligen und Engel dienen jetzt nicht mehr unpersönlich der grossen symmetrischen Glorie des Ganzen, sondern jede Figur ist interessant für sich. Von den erwachsenen Engeln (die oft eine sehr florentinische Tracht erhalten) scheiden sich nunmehr die Schaaren

kleiner, nackter Flügelkinder (Putten) aus, welche als Gefährten des Christuskindes, als Sänger und Musikanten und als stets dienliche Füll- und Zierfiguren die Kunstwerke jener Zeit beleben.

Die höchste Freude der Kunst war es, wenn sie der Natur wieder eine sprechende Bewegung, einen lebensvollen Moment mehr, und zwar auf schöne Weise abgewann; sie suchte gerade dasjenige, welchem die Nordländer aus dem Wege gingen. Einstweilen erfährt man noch wenig von anatomischer Erforschung der Menschengestalt; aber ein rastlos beharrliches Anschauen des täglichen Verkehrs klärte die Künstler auf über das Warum? jeder Bewegung und jedes Ausdrucks; das Studium des Nackten und der Perspective, die man aus dem Nichts schaffen musste, that das Übrige.

So erwuchs eine Malerei, welche sich nicht mehr auf Intentionen und Andeutungen zu beschränken brauchte, sondern der Darstellung jeder Thatsache, jedes sinnlichen oder geistigen Vorganges gewachsen war.

---

In Florenz knüpft sich die grosse Neuerung an den Namen des Masaccio (1401—1443). Unter der Einwirkung des Ghiberti, Donatello und Brunellesco, welche in der Sculptur das neue Princip vertraten, führte er dasselbe in die Malerei ein, wo es seine wahren Siege erkämpfen sollte. Eine Jugendarbeit, die er in Rom übernahm, die
a Fresken in S. Clemente (Cap. vom Seiteneingang rechts; Passion, und Legende der heil. Catharina), zeigen in ihrer starken Übermalung nur Anklänge dessen, was Masaccio über die Nachfolger Giotto's emporhebt; in einigen der besser erhaltenen Köpfe regt sich wenigstens ein persönlicheres Leben. — Der ganze Meister offenbart sich erst im Car-
b mine zu Florenz (Cap. Brancacci, am Ende des rechten Querschiffes), wo er die von Masolino da Panicale begonnene Freskenreihe weiter zu führen hatte. Wie Masolino's Eva (im Sündenfall) eine der ersten, ganz schönen nackten Frauengestalten der modernen Kunst ist, so sind Masaccio's Täuflinge (in der Taufe Petri) die ersten völlig belebten männlichen Acte; schon vollkommen ist die Linienführung zweier nackten und bewegten Gestalten (in der Vertreibung aus dem Paradiese) gehandhabt. Auch in den übrigen Bildern strömt eine bisher

ungeahnte Fülle der freisten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst herein. Hatten schon Giotto und seine Schule ihre dramatischen Scenen gerne mit einer zahlreichen, theilnehmenden Zuschauerschaft bereichert, so führt nun Masaccio das damalige Florenz als mithandelnd oder zuschauend mitten in den Hergang (Erweckung des Königssohnes, wovon Einiges dem Filippino Lippi angehört); er trennt und verbindet die Scenen, Gruppen und Personen nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen binnen einer naturwahren Räumlichkeit (Findung des Groschens im Munde des Fisches; die Heilung der Krüppel; das Almosen). Und über dem grossen malerischen Sieg vergass Masaccio das Höchste nicht; seine Hauptperson, der Apostel Petrus, ist durchgängig mit einer Würde und Macht ausgestattet und auf eine Weise gestellt und bewegt, wie diess nur dem grössten Historienmaler möglich war. Vollends gehört nur einem solchen die Einfachheit der ganzen Behandlung an; alle Nachfolger bis auf Lionardo gefallen sich im Besitz der grossen neuen Kunstmittel; Masaccio allein hält zurück und erreicht so den Eindruck eines harmonischen Ganzen. Mit wie Wenigem hat er z. B. die Gewänder geschaffen, in denen sich der höchste Styl und der lebendigste Wurf verbinden. Die Schwierigkeiten der Modellirung und Verkürzung sucht er nicht auf; wo sie aber liegen, überwindet er sie. (Bestes Licht: Nachmittags vier Uhr.)

Das einfach grossartige Bild der heil. Anna mit Maria und dem a
Kinde, in der Academie zu Florenz, zeigt noch recht den aus einer idealen Richtung hervorgegangenen Realisten. Dagegen spricht der als M.'s Vater geltende Greisenkopf in den Uffizien dieselbe Wonne des b
ersten vollkommenen Individualisirens aus, welche einen Johann van Eyck beseelt haben muss. M.'s eigenes Porträt (?, ebenda, bei den c
Malerbildnissen) erscheint wie eine höchst geistreiche Frescoprobe.

Die Lunetten im Kirchlein S. Martino (der Brüderschaft de' Buon- d
uomini) zu Florenz gelten mit Recht als Werk eines trefflichen Schülers von M.; sie geben eine edle Lebensfülle noch ohne das Barocke und Überladene späterer Florentiner des XV. Jahrh. Als Jugendwerk des Filippino Lippi kann ich sie nicht betrachten, da kein Anklang an seinen Lehrer Sandro darin zu erkennen ist.

---

Was Masaccio erworben, das wird bei Fra Filippo Lippi (1412—1469) im Dienste eines minder hohen und strengen Geistes, einer reichen und fröhlichen Phantasie weiter angewandt. Er lässt sich gehen, aber nicht in Trägheit, sondern in kecken Versuchen dessen, was wohl seiner Kunst erlaubt sein möchte. Wie ohne alle Scheu noch Rückhalt offenbart er in den Bildnissen, womit er seine Scenen ausstattet, das tiefste Wesen Derer, die er meinte! mit welchem Gefühl wird er — zuerst von Allen — die Jugend sinnlich-lieblich, ja schalkhaft bis über die Gebühr, dargestellt haben! Er ist der Erste, welcher sich an der Breite des Lebens, auch an dessen zufälligen Erscheinungen, von Herzen freute.

Sein grosses Frescowerk, die Geschichten des Täufers Johannes
a und des heil. Stephanus im Chor des Domes von Prato (bestes Licht: 10—12 Uhr) würde schon durch Technik und Colorit Epoche gemacht haben. Nicht alle Scenen sind hoch aufgefasst; der Künstler hat zu viel Neues in allen möglichen Beziehungen zu sagen, als dass nicht der tiefere Gehalt unter den oft herrlichen rein malerischen Gedanken leiden müsste. Schöner zumal als bei irgend einem Vorgänger spricht sich Stellung und Bewegung in den nobeln und lebendigen Gewändern aus, deren mehrere (z. B. in der „Trauer um die Leiche des Stephanus") bis auf die Zeit Rafaels kaum mehr ihres Gleichen haben möchten. In den vier Evangelisten am Kreuzgewölbe wich Filippo von der symmetrischen Stellung ab; man wird z. B. Fiesole's Evangelisten am Gewölbe der Capelle Nicolaus V immer vorziehen.

b Gegen Ende seines Lebens malte Filippo die Chornische des Domes von Spoleto aus. Diese Krönung Mariä ist eines der frühesten ganz frei angeordneten Halbkuppelgemälde; dock klingt die symmetrische Strenge der Frühern noch sehr wohlthuend nach. Maria und Christus an Ernst den Giottesken nicht gleich; Ersatz durch den lebendigen Ausdruck der Nebengruppen. Von den drei untern Bildern der Tod der Maria hochbedeutend, aber durch ganz andere Mittel als bei den Giottesken. (An beiden grossen Frescowerken half Fra Diamante.)

In den Tafelbildern überwiegt die Freude am Schön-Wirklichen; eine kräftige und schalkhafte Jugend; die Madonna florentinisch häuslich;

das Christuskind durchgängig sehr schön gebildet. In Prato: im Refec- a
torium von S. Domenico: eine Geburt Christi mit S. Michael und S. Thomas Aq.; — im Pal. del Commune: Madonna della Cintola und eine b
Predella, in einem dunklen Raum aufgestellt. — Zu Florenz, in der
Academie: herrliche Madonna mit vier Heiligen, alle unter einer Ar- c
chitektur, für die Gewandung sein schönstes Tafelbild; — ebenda: die grosse Krönung Mariä, spät, wie sein eigenes Greisenbildniss und die gedämpfte aber ganz klare Farbe beweist; als überfüllt wirkend, weil der Gegenstand — eine Glorie — in einen irdisch greifbaren Raum übertragen ist; dabei reich an wesentlich neuem Leben; — dazu die
schöne Predella. — Uffizien: zwei Engel heben der Madonna das nach d
ihr verlangende Kind entgegen; sie zögert betend. — Pal. Pitti: grosses e
Rundbild der sitzenden Madonna (Kniestück); hinten die Wochenstube der Elisabeth und die Visitation; ein Thema, das recht dazu einlud, die früher durch Goldstäbe zu Einzelscenen getrennten Vorgänge zu Einem Bilde zu verschmelzen, den Hausaltar zum häuslichen Gemälde um-
zubilden. — Pal. Corsini: Mehreres. — Im linken Querschiff von f
S. Spirito, vierter Alt., eine Trinität mit S. Catharina und S. Magdalena g
(angeblich peruginische Schule); — in S. Lucia de' magnoli, erster h
Alt. links, eine Verkündigung; — im linken Querschiff von S. Lorenzo, i
Cap. links, eine Verkündigung; — in S. Micchele zu Lucca, rechts, k
Madonna mit vier Heiligen; — in der Academie zu Pisa: Madonna l
mit zwei Engeln und vier Heiligen etc.

Sandro Botticelli (1447—1515), Filippo's Schüler, ist im Verhältniss zu dem, was er gewollt hat, nirgends ganz durchgebildet. Er liebte, das Leben und den Affect in einer selbst stürmischen Bewegung auszudrücken, und malte eine oft ungeschickte Hast. Er strebte nach einem Schönheitsideal und blieb bei einem stets wiederkehrenden, von Weitem kenntlichen Kopftypus stehen, den er hie und da äusserst liebenswürdig, oft aber ganz roh und leblos reproducirt. (Es ist nicht der Kopf der bella Simonetta, wenn das Profilbild im
Pal. Pitti, Sala di Prometeo, dieses Mädchen wirklich vorstellt.) Unter m
den Florentinern ist S. einer der frühsten, welche der mythologischen und allegorischen Profanmalerei im Sinne der Renaissance eine dauernde Hingebung bewiesen haben.

a Sein schönstes Werk: das eine der beiden Rundbilder (Madonnen mit Engeln) in den Uffizien, mit wundervollen Engelköpfen, ein Juwel an Ausführung; ebenda sein bestcomponirtes Historienbild, eine Anbetung der Könige, in den edeln Gewandmotiven dem Besten seines Lehrers nahe stehend, eine merkwürdige Parallele zu flandrischen Bildern desselben Inhaltes; dann zwei kleine Geschichten der Judith und die bekannte, so oft gemalte Allegorie des Apelles von der Verläumdung, Gegenstände, zu deren heroischem und idealem Gehalt der hier wunderlich manierirte Realismus nicht ausreichte; — endlich aber die auf einer Muschel über die Fluth schwebende Venus; hiefür studirte Sandro und brachte nicht bloss einen ganz schönen Act, sondern auch einen höchst angenehmen, mährchenhaften Eindruck hervor, der sich
b dem mythologischen unvermerkt substituirt. — In der Academie: (Sala delle Esposizioni) der Venusgarten oder wie man das Bild benennen will; in den Formen der nackten Figuren wiederum realistisch unrein; — sodann (im grossen Saal) eine grosse Krönung Mariä mit vier Heiligen, zum Theil gering, bunt und selbst roh; — viel werthvoller die Madonna mit vier Engeln und sechs Heiligen, eines jener grossen Prachtbilder, in welchen das XV. Jahrh. das Himmlische in eine irdisch-wirkliche, aber noch immer feierliche und würdevolle Hofhaltung umdeutet; die Engel heben nicht nur den Vorhang auf, sondern sie hängen ihn auch sorgsam an die Pfosten der Architektur.
c Einiges im Pal. Pitti, Pal. Corsini u. a. a. O. — In Ognissanti, rechts,
d der S. Augustin, Gegenstück zu Ghirlandajo's Hieronymus.

Filippino Lippi (1460—1505), Filippo's Sohn und Sandro's Schüler, den er an Geist, Phantasie und Schönheitssinn beträchtlich übertrifft. Wie er aus Sandro hervorwächst, zeigt am besten die
e grosse thronende Madonna mit vier Heiligen in den Uffizien (1485). — Ebenda: eine figurenreiche Anbetung der Könige, allerdings neben der vielleicht gleichzeitigen des Lionardo im Nachtheil, auch nicht ohne die Schattenseiten der spätern Werke Filippino's (bunte Überfüllung, schwere wulstige Gewandung), aber im Ausdruck des scheuen Herannahens, der anbetenden Huldigung ungemein schön. (Der kleine
f S. Hieronymus in der Nische sitzend, ebenda, als „Filippo L.“ benannt, ist eher von Filippino.) — Sein bestes Tafelbild, in der Badia, Cap. links von der Thür, S. Bernhard, den die Madonna mit Engeln

besucht, ein Werk voll naiver Schönheit, ist allerdings noch aus früher Zeit; die Kreuzabnahme in der Academie dagegen, wozu Perugino a die untere Gruppe gemalt hat, — sowie die Madonna mit Heiligen in b S. Domenico zu Bologna (kleine Cap. zunächst rechts vom Chor), datirt 1501, gehören zu den spätern Werken, in welchen man bei vielem Schönen doch den gleichmässigen Schwung vermisst. — Ein paar Breitbilder mit vielen kleinen Figuren, wie dasjenige mit der todten Lucretia (Pal. Pitti) und die mit der Geschichte der Esther (Pal. To- c rigiani in Florenz) sind Belege für die Art mehrerer damaliger Flo- d rentiner, die profane Historie als figurenreiche Theaterscene zu stylisiren. — Das prächtige Bild in S. Spirito (vom Langhaus kommend der e fünfte Altar des rechten Querschiffes) wird auch F.'s Schüler Raffaellin del Garbo zugeschrieben; es ist eine Madonna mit Heiligen und Donatoren unter einer Halle mit köstlicher Aussicht auf eine Stadt; die Köpfe zum Theil wehmüthig holdselig wie in den schönsten Bildern des Lorenzo di Credi.

Von F.'s Fresken sind die wahrscheinlich frühsten, im Carmine zu f Florenz (S. 798, b), die vorzüglichsten, eine würdige und stylgemässe Fortsetzung der Arbeit Masaccio's. Die Gruppe des vom Tode erweckten Königssohnes, Petrus und Paulus vor dem Proconsul, Petri Befreiung. Aber auch in den Wunderthaten der Apostel Johannes und Philippus, womit er die Capella Strozzi in S. M. novella (die erste vom g Chor rechts) ausschmückte, kann ich nichts weniger als ein Sinken seines künstlerischen Vermögens erkennen; er erzählt hier nur mehr in seiner Weise, als einer der grössten Dramatiker des XV. Jahrh., allerdings mit sehr merklichen Unarten, z. B. schwerbauschigen, weitflatternden Gewändern, conventionellen Köpfen, die aber durch anderes Einzelnes von grösster Schönheit aufgewogen werden. Entschieden geringer sind die Fresken in der Minerva zu Rom (Cap. Carafa), wo h er freilich eine Aufgabe lösen musste, die nicht mehr ins XV. Jahrhundert gehörte: die Glorie des heil. Thomas, als allegorisches Ceremonienbild.

---

Parallel mit Sandro und Philippino geht Cosimo Rosselli, dessen einziges zu Florenz vorhandenes Fresco (1456) in S. Ambrogio

a (Capelle links vom Chor) eine Procession mit einem wunderthätigen Kelche darstellt. Schöne lebendige Köpfe, überfüllte und nicht sehr b würdige Anordnung. — In der Vorhalle der Annunziata zu Florenz die Einkleidung des S. Filippo Benizzi. — In S. M. Maddalena de' c Pazzi (zweite Cap., links) gehört ihm wahrscheinlich die sonst dem Fiesole zugeschriebene Krönung Mariä. Im Ganzen lebte Cosimo von den Inspirationen Anderer, was in dieser Zeit der befreiten Subjectivität nicht mehr so erlaubt war, wie 100 Jahre früher.

Des Rosselli Schüler war Piero di Cosimo, welcher zwar bis 1521 lebte und später wesentlich von Lionardo bedingt wurde, der Auffassung nach jedoch noch dem XV. Jahrh. angehört. Sein bestes d Bild, die Conceptio mit sechs Heiligen (Uffizien), ist von ausserordentlicher Gediegenheit der Composition und der Charaktere, ein wahres Kernbild der Schule. Von den vier mythologischen Breitbildern (vgl. S. 803, b) ebenda enthält das späteste, Perseus und Andromeda, ganz reizende Einzelheiten.

---

Paolo Uccello (geb. um 1400, st. nach 1469) ist hier einzuschieben als Vorläufer Benozzo's. Die von ihm oder einem Andern in e dem abgestandenen giottesken Styl begonnenen Malereien des Chiostro verde bei S. M. novella vollendete er mit ein paar Scenen (Sündfluth, Opfer des Noah), welche den schon sehr ausgebildeten Realismus auf der Bahn der perspectivischen Entdeckung zeigen. — Das grau f in grau gemalte Reiterbild des Feldherrn Hawkwood (Acutus) im Dom von Florenz ist wie das von Castagno gemalte Gegenstück (der Feldherr Marucci) stark restaurirt, aber edler aufgefasst als das letztere, welches doch nur einen steifbeinigen Kriegsknecht auf einem Ackerg pferd vorstellt. — Ausserdem von U. eine schon ganz lebendige Reiterschlacht in den Uffizien.

Benozzo Gozzoli (geb. 1424, st. nach 1484) zeigt sich als h Schüler Fiesole's in denjenigen Theilen des Gewölbes der Madonnencapelle im Dom von Orvieto, welche ihm angehören. (Seine Fresken i in Montefalco (1450) und S. Gimignano (1465) kenne ich nicht.) In k der Capelle des Pal. Riccardi zu Florenz malte er (bei Lampenlicht) den Zug der heil. drei Könige, welcher sich über drei Wände

ausdehnt. (Leidliches Reflexlicht: um zwei Uhr.) Im Camposanto a
zu Pisa aber gehört ihm fast die ganze Nordwand (23 Gemälde) mit den Geschichten des alten Testamentes, gemalt 1469—1485. — Benozzo kostet mit vollen Zügen die Freude an den blossen schönen Lebensmotiven als solchen; sein wesentliches Ziel ist, ruhende, tragende, gebückte, laufende, stürzende Gestalten, oft von grosser jugendlicher Schönheit, mit ganzer momentaner Kraft darzustellen; dagegen bleibt ihm der Hergang an sich ziemlich gleichgültig. Der Beschauer empfindet jene Freude an dem neugeborenen Geschlecht von Lebensbildern mit und verlangt neben der endlos reichen Bescheerung nichts weiter. Die schon erwähnte Ausstattung mit Architekturen, Gärten, Landschaften ist fabelhaft prächtig; auch hier ist Benozzo ein begeisterter Entdecker neuer Sphären des Darstellbaren. — Seine Staffeleibilder geben keinen Begriff von seiner Bedeutung. — (Mehrere in der b
Acad. zu Pisa, u. a. der Entwurf zur Königin von Saba.)[1])

---

Alessio Baldovinetti, von welchem in der Vorhalle der Annunziata zu Florenz die Geburt Christi gemalt ist, ein sorgsamer, c
nicht eben geistloser Realist, wird hauptsächlich genannt als Lehrer des

Domenico Ghirlandajo (1449—1498), des grössten dieser Reihe. Er gebietet dem sich schon in seinen eigenen Consequenzen verlierenden Realismus Einhalt, im Namen des ewigen Bestandtheiles der Kunst. Auch ihn reizt die Schönheit der lebendigen Erscheinung und er ist ihrer Reproduction vollkommen mächtig, allein er ordnet sie dem grossen, ernsten Charakter der heil. Gestalten, der höhern Bedeutung des dargestellten Augenblickes unter. Die in schönen trefflich vertheilten Gruppen versammelten Bildnissfiguren, welche den Ereignissen beiwohnen, nehmen an der würdigen und grossen Auffassung des Ganzen theil. Von allen Vorgängern scheint Filippo Lippi, hauptsächlich die Malereien im Dom von Prato, den grössten

---

[1]) Hier möchte das Frescobild des Lorenzo von Viterbo, in einer Capelle von S. Maria della verità daselbst, einzureihen sein: eine figurenreiche Vermählung der h. Jungfrau, vom Jahre 1469. *

Eindruck auf D. gemacht zu haben; obwohl er denselben an leichtem und edelm Wurf der Gewänder, und ihn und andere in der Stoffdarstellung und Farbenharmonie nicht erreicht hat, so ist er dafür in anderm Betracht Allen überlegen, äusserlich auch in den Linien der Composition, sowie in der Frescotechnik.

a In Ognissanti sieht man (links) sein Fresco des S. Hieronymus
(1480), wo er in der Schilderung der Örtlichkeit und der Nebensachen
b einmal der flandrischen Weise nachgiebt. — Im Refectorium von
S. Marco ein Abendmahl, dessen Anordnung noch die alterthümliche,
c giotteske ist. — Vom Jahr 1485 die Fresken der Cap. Sassetti in S.
Trinità (die hinterste im rechten Querschiff), die Legende des heil.
Franciscus darstellend, schon ein reifes Meisterwerk (bestes Licht
d 9 Uhr.) — Endlich die Fresken im Chor von S. Maria novella[1]
(1490) mit dem Leben der Maria, des Täufers u. a. Heiligen. Nicht ein bedeutender dramatischer Inhalt ist hier das Ergreifende, sondern das würdige, hochbedeutende Dasein, von welchem wir wissen, dass es die Verklärung der damaligen florentinischen Wirklichkeit ist. Diese anmuthigen, edel-kräftigen Existenzen erheben uns um so viel mehr, als sie uns real nahe treten[2]).

Unter den Staffeleibildern in Florenz sind zu nennen die Anbe-
e tung der Könige hinten im Chor der Findelhauskirche (Innocenti);
f dann, in der Academie, die Madonna mit den sechs Heiligen und die
herrliche Anbetung der Hirten (1485), in holdseliger Bildung, schöner
und glücklicher Anordnung ein Hauptwerk jener Zeit. — Einzelnes
g in den Uffizien und im Pal. Corsini. — In der Sacristei des Domes
h von Lucca eine (frühe) Madonna mit vier Heiligen.

Von Domenico's Brüdern Davide und Benedetto sind keine
namhaften selbständigen Arbeiten vorhanden; von seinem Schwager
i Bastiano Mainardi (S. 750, b) Fresken in S. Gimignano. Von
k seinem Schüler Francesco Granacci u. a. in der Academie
l eine Himmelfahrt Mariä mit vier Heiligen, in den Uffizien eine den

---

[1]) Sie sind immer schlecht beleuchtet. Die leidlichen Augenblicke, sowohl vor als nach Mittag, hängen von dem Stand der Sonne je nach den Jahreszeiten ab.

[2]) Ist vielleicht das Fresco einer Pietà mit Johannes und Magdalena, in einer Ecke der
* Stadtmauer am Arno, unweit Porta S. Frediano, von Domenico? Noch in Zerfall und Übermalung ein herrliches Werk.

Gürtel dem S. Thomas herabreichende Madonna, gute Bilder ohne höhere Eigenthümlichkeit.

---

Neben diesen grossen Bestrebungen, im Realismus ein höheres und schöneres Dasein darzustellen, trat auch ein übertreibendes Charakterisiren auf. Andrea del Castagno's Bilder (Mitte des XV. Jahrh.) sind gemalte Donatello's, nur haltungsloser, zum Theil wüst renommistisch. (Academie; S. Croce, nach dem 5. Alt. r., Frescofiguren a
des h. Franz und Johannes d. T.; Dom, vgl. S. 804, f.) — Antonio Pollajuolo vereinigt eine ähnliche Schärfe wenigstens mit prächtiger Ausführung. (Uffizien; die Bilder aus der Cap. S. Sebastiano b
sollen sich jetzt im Pal. Pucci befinden.) — Auch Andrea Verocc- c
chio, der Lehrer Lionardo's, ist in dem fast einzigen noch vorhandenen Bilde, der Taufe Christi (in der Academie) auf wahrhaft küm- d
merliche Formen und Charaktere gerathen; nur vollendet er diese auf das Fleissigste; sein Modelliren ist Gewissenssache und sucht alle Geheimnisse der Anatomie sowohl als des Helldunkels zu ergründen; auffallender Weise ist die Gewandung daneben ziemlich leblos geblieben. Der von Lionardo hineingemalte Engel zeigt einen süssern Kopftypus, der übrigens auch dem Verocchio als Erzgiesser (Seite 602, b) nicht fremd war.

Von V.'s Schülern ist schon hier Lorenzo di Credi zu behandeln (1454—1513), obschon er in der Folge unter den Einfluss seines grösseren Mitschülers gerieth. Sein emsiges Streben nach Ergründung des perspectivischen Scheines der Dinge war doch von dem Lehrer geweckt worden. Jedes seiner Bilder sucht diese Aufgabe auf neue Weise zu lösen; er versucht es mit dem hellsten Licht und mit bloss hingehauchten Übergängen wie mit den tiefsten Schatten. Seine männlichen Charaktere haben, z. B. in dem schönen Bilde der Madonna mit zwei Heiligen (Dom von Pistoja, Cap. neben dem Chor e
links), das nervös Verkümmerte jener Taufe Christi des Verocchio; f
etwas gemildert auch das ähnliche Bild, welches im Museum von Neapel Ghirlandajo heisst. Dafür offenbart sich in seinen Madonnen, bisweilen (nicht immer!) auch im Bambino, der zarteste Schönheitssinn, so dass dieselben allerwärts zu den Schätzen gehören. (Acad.

a v. Florenz; Uffizien; Galerie Borghese in Rom, u. a. a. O.) Seine b einzige grosse Composition, eine Anbetung des Kindes (Acad. v. Florenz), zeigt auf merkwürdige Weise, wie auch ein weniger begabter aber beharrlicher Künstler in jener Zeit das Herrlichste leisten konnte, indem sein Sinn für Anmuth der Formen und des Ausdruckes noch nicht durch feststehende Theorien und Vorbilder irre gemacht wurde, sodass er sein Eigenstes geben konnte und musste; — indem jene Zeit noch nicht im Bewegt-Pathetischen rivalisirte, an welchem die nur bedingt Begabten untergehen; — indem endlich der realistische Grundtrieb der Zeit vor dem Langweiligen, d. h. Allgemeinen und Conventionellen schützt. In dem genannten Bilde ist zwar schon etwas von jenem überschüssigen Gefühl, welches in der peruginischen Schule eine so grosse Rolle spielt (s. den Jüngling mit dem Lamme), allein man vergisst dieses und den nicht ganz unbefangenen Bau der Gruppe ob der zauberhaften Schönheit der meisten Gestalten. — Die kleinen c Bilder mit biblischen Scenen in den Uffizien geben keinen Begriff von Lorenzo's Kunstvermögen. (Ist etwa von ihm die Madonna mit zwei d Heiligen, in S. Spirito, auf einem der 4 Altäre ganz hinten? Angeblich „Manier Sandro's".)

---

Ausserhalb dieser Reihe steht der grosse Luca da Cortona, eigentlich Signorelli (1439—1521). Er war der Schüler des Piero della Francesca (von welchem bei der paduanischen Schule die Rede sein wird), nahm aber stärkere florentinische Eindrücke in sich auf. — Dem Ghirlandajo ebenbürtig in der grossartigen Auffassung des Geschehens und der Existenzen, wählt er doch seine Einzelformen weniger und ist stellenweise des Derbsten fähig; andererseits zeigt sich bei ihm zuerst die Begeisterung für das Nackte als eine wesentlich bestimmende Rücksicht für die Darstellung, selbst für die Wahl der Gegenstände. In diesem Sinne ist er der nächste Vorläufer des Michelangelo.

e Seine Fresken im Kloster Monte Oliveto (südlich von Siena), Scenen aus der Geschichte des heil. Benedict, hat Verf. dieses nicht f gesehen. Sein Hauptwerk sind jedenfalls die Fresken in der Madonnencapelle des Domes von Orvieto (seit 1499), welche mit den-

jenigen des Fiesole (S. 791, a) und Benozzo (S. 804, h) zusammen einen Cyclus der „letzten Dinge" ausmachen: der Antichrist, die Auferstehung der Todten, die Hölle und das Paradies; unten als Brustwehrverzierung die Dichter des (classischen wie biblischen) Jenseits in Rundbildern, umgeben von zahlreichen allegorischen, mythologischen und decorativen einfarbigen Malereien (S. 278, i). Weit entfernt, die angemessensten oder die sachlich ergreifendsten Darstellungen dieses Inhalts zu sein, haben namentlich „Paradies" und „Hölle" den hohen geschichtlichen Werth, dass sie die erste ganz grossartige Äusserung des Jubels über die Bezwingung der nackten Form sind. Letztere wird uns hier nicht in reiner Idealität, wohl aber in grosser jugendlich-heroischer Kraftfülle, in höchst energischer Modellirung und Farbe vorgeführt.

Unter seinen Tafelbildern das herrlichste ist dasjenige im Dom a
von Perugia (Nebencap. des rechten Querschiffes), die thronende Madonna mit 4 Heiligen und einem lautenspielenden Engel; an Ort und Stelle ein wahrer Trost für das von Perugino's süssen Ekstasen übersättigte Auge. — Die Bilder in Cortona hingen 1853 alle so, dass ich zum Besuch der Bergstadt nur unter der Voraussetzung, sie seien seitdem besser aufgestellt worden, rathen kann. Leider befindet sich darunter (mit 2 andern Bildern, im Chor des Domes) auch die be- b
rühmte Einsetzung des Abendmahls; mit einem kühnen Schritt wandte sich Luca von der üblichen Darstellungwseise ab, räumte den Tisch weg und liess Christus durch die prächtig bewegte Gruppe der Jünger einherschreiten. — Im Gesù, gegenüber vom Dom, eine (späte) An- c
betung der Hirten; Andreas a. a. O. — In S. Domenico zu Siena d
möchte eine vorgeblich von dem wüsten Manieristen Matteo di Giovanni begonnene Anbetung des Kindes (letzter Alt. im Schiff r.) wesentlich eine liebenswürdige Jugendarbeit Luca's sein. — In der Academie zu Siena: die Rettung aus dem Brande von Troja, und: der e
Loskauf von Gefangenen, letzteres wiederum eine bedeutende Composition nackter Figuren. — In Florenz enthält die Academie ein buntes f
grosses manierirtes Bild seines Alters, Madonna mit 2 Erzengeln und 2 Heiligen; — Pal. Corsini Mehreres; — die Uffizien endlich zwei g
merkwürdige Rundbilder: eine heil. Familie, welche die ernste, prunk- h
lose, männliche Art des Meisters ganz in sich darstellt; — und eine Madonna, im Hintergrund nackte Hirten, über dem Rund einfarbige

Reliefbilder — Nacktes und Plastik! auch hier beginnt ein neues Jahr-
a hundert. Selbst der tüchtige Greisenkopf in der Galerie Torgiani
b zeigt Aktfiguren im Hintergrunde. — Die Geisselung, in der Brera zu Mailand, scheint ein frühes Bild zu sein. — Ein schlecht beleuchtetes
c Fresco der Madonna mit 2 Cisterciensern, in der Sacristei von S. Bernardo zu Arezzo, gehört dem L. schwerlich.

---

Ein grosses Gesammtdenkmal der toscanischen Malerei des XV. Jahrh. bieten die zehn Fresken aus dem Leben Mosis und Christi an
d den Wänden der Capella Sistina des Vaticans dar. Sixtus IV (1471—1484) liess sie durch die schon oben genannten Maler ausführen: durch Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo und Luca Signorelli, zu welchen noch Pietro Perugino hinzukömmt. (Drei Bilder des letztern, an der Altarwand, mussten später dem jüngsten Gericht weichen; die beiden an der Thürwand sind von späten und geringen Künstlern.)

Diese Arbeiten sind von bedeutendem Werthe und verdienen eine genauere Besichtigung als ihnen gewöhnlich zu Theil wird[1]). Sie gehören, was Sandro, Cosimo und Pietro betrifft, zu den besten Werken dieser Künstler. Pietro regt sich hier noch mit einer florentinischen Lebendigkeit, die ihm später nicht mehr eigen ist; der Sturz der Rotte Korah ist Sandro's bedeutendste Composition; in den dem Luca Signorelli zugeschriebenen sind wenigstens einige Motive von wundervoller Lebendigkeit, die nur sein Werk sein können. Aber die figurenreiche Erzählungsweise jenes Jahrhunderts, die sich hier in breitem Format ergeht, drückt mehr als einmal das wesentliche Factum dergestalt zusammen, dass das Auge sich ganz an die lebensvollen Einzelheiten, an die angenehme Fülle hält, z. B. an die landschaftlichen und baulichen Hintergründe. Hier, in der Nähe der Propheten und Sibyllen, in der Nähe der Stanzen und Tapeten wird man inne,

---

[1]) Das Licht ist denjenigen an der Südseite nie günstig. An sonnigen Vormittagen 10 bis 12 Uhr haben sie wenigstens ein starkes Reflexlicht. Wer übrigens die Kunstwerke des Vaticans geniessen will, schone die Augen unterweges, namentlich auf und jenseits der Engelsbrücke und auf dem Platz von S. Peter, und nehme hier lieber den Umweg hinter den Colonnaden herum.

warum ein Rafael und ein Michelangelo kommen mussten und wie sehr diese in lauter Leben und Charakter sich selbst verlierende Kunst es nöthig hatte, wieder auf das Höchste zurückgewiesen zu werden.

Und doch ist auch dieses Höchste hier stellenweise anzutreffen. In Ghirlandajo's „Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt" ist dem Ereigniss die ergreifendste und feierlichste Seite abgewonnen und zur Hauptsache gemacht; es ist wie eine Vorahnung von Rafaels „Fischzug Petri" und „Pasce oves meas!" —

Die Pracht der Ausstattung, welche in diesen Gemälden herrscht, entspricht ganz dem Sinne Sixtus IV, der die Vergoldung und das Leuchten der Farben über die Massen liebte.

---

Inzwischen war in Oberitalien die Schule von Padua unabhängig von den Florentinern und auf einem eigenthümlichen Umwege zum Realismus durchgedrungen. Ihr Gründer, Francesco Squarcione (1394—1474), hatte in Italien und Griechenland antike Statuen, Reliefs, Ornamentstücke etc. gesammelt, nach welchen in seiner Werkstatt studirt wurde, emsig, aber ganz einseitig. Von irgend einem Eingehen auf das Lebensprincip der antiken Sculptur, welches auch für die Malerei belehrend und theilweise massgebend hätte sein können, war nicht die Rede. Man schätzte an ihr nicht die Vereinfachung der Erscheinung, auch nicht die dadurch erreichte Idealität, sondern den Reichthum der Detailbildung, vermöge dessen vielleicht spätere, raffinirte Sculpturen gerade die meiste Verehrung genossen. Diese Bestimmtheit der Lebensformen, die sich hier vorfand, im Gemälde wiederzugeben, war nun das Ziel der Schule; daher ihre plastische Schärfe und Härte. Sodann entlehnt die sehr ornamentliebende Schule eine Menge decorative Elemente von den genannten und andern Resten des Alterthums, namentlich römischen Gebäuden.

Zugleich aber war auch der realistische Trieb des Jahrhunderts gerade hier sehr stark, und mischte sich auf eine ganz wunderliche Weise mit dem Studium der Antiken. Er gab die Seele, letzteres

nur einen Theil der Äusserungsweise her. Vorzüglich in der Gewandung bemerkt man das Aufeinandertreffen der beiden Richtungen; Wurf und Haltung wollen etwas Antikes vorstellen, welches aber durch facettenartige Glanzlichter, tiefe Schatten und übergenaue Ausführung der Einzelmotive wirklich gemacht werden soll. — Ausserdem sind die tiefen, saftigen Farben, das sehr entwickelte Helldunkel und die scharfe und kräftige Modellirung durchgehende Verdienste der Schule.

Von Squarcione selbst ist nur ein sicheres Bild vorhanden,
a seine Madonna mit einem betenden weissen Mönche, im Pal. Manfrin zu Venedig (1447). Wenn die „Sibylle mit Augustus", in der Pina-
b coteca zu Verona, auch von ihm sein soll, so wäre sie wohl ein ungeschicktes Bild seines Alters. — Von einem seiner nächsten Schüler,
c Marco Zoppo, im Pal. Manfrin eine Madonna hinter einer Brustwehr stehend, mit musicirenden Putten.

---

Squarcione's Einfluss reichte zunächst bis nach Toscana hinein durch den schon als Lehrer Signorelli's erwähnten Piero della
d Francesca aus Borgo San Sepolcro. Seine Fresken im Chor von S. Francesco zu Arezzo (bestes Licht: gegen Abend), die Geschichten Constantins und des wahren Kreuzes darstellend, zeigen in ihren erhaltenen Theilen eine so energische Charakteristik, eine solche Bewegung und ein so leuchtendes Colorit, dass man den Mangel an höherer Auffassung der Thatsachen völlig vergisst. (Rumohr's ab-
e schätziges Urtheil ist mir ein Räthsel.) — Eine Magdalena, neben der Sacristeithür des Domes von Arezzo, ist noch in der Übermalung
f trefflich. — (Ein kleiner S. Hieronymus in einer Landschaft, Acad. von Venedig, ist sehr verletzt.)

---

Auf Ferrara wirkte Squarcione zunächst durch Cosimo Tura.
g In dem dortigen Palazzo Schifa-noja ist der grosse obere Saal in den 1470er Jahren von ihm (theilweise, ja vielleicht grösserntheils von Piero della Francesca?) ausgemalt. Eines der wichtigsten culturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit! es ist das Leben eines klei-

nen italienischen Gewaltherrschers, Borso von Este, Herzogs von Ferrara, in derjenigen Weise verklärt, welche dem Sinn des Jahrhunderts zusagte. Eine untere Bilderreihe stellt lauter Handlungen Borso's dar, auch sehr unwichtige, in prächtiger baulicher und städtischer Scenerie, in reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Thierkreises mit unergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde, eine dritte Götter und Allegorien auf Triumphwagen, von symbolischen Thieren gezogen, nebst Scenen aus dem Menschenleben, welche allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist wieder eine von jenen astrologisch-sinnbildlichen Encyclopädien (wie die des Miretto in Padua, S. 784, b), in deren Geheimniss zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war. (Die meist brillante Ausführung bis hoch hinauf so miniaturartig fein, dass man eines Rollgerüstes zur Besichtigung bedarf. Die Hälfte verloren.) — Von Tura im Chor des Domes von Ferrara eine Verkündigung und ein S. Georg, a
mit sehr schönen jugendlichen Köpfen; — in S. Girolamo (1. Cap. l.) b
ein stehender S. Hieronymus.

Auch Stefano da Ferrara war Squarcione's Schüler. An Ort und Stelle sieht man späte Werke, in welchen er mit Garofalo u. A. zu wetteifern scheint (Ateneo: Madonna mit 2 Heiligen; 12 Apostel- c
köpfe). Frühere Arbeiten der energischen paduanischen Weise: zwei d
Madonnen mit Heiligen, in der Brera zu Mailand.

Auch die übrigen Ferraresen des XV. Jahrh. sind sämmtlich mehr oder weniger von Padua abhängig. Wie alle alten Lombarden können sie sich mit den Florentinern schon desshalb nicht messen, weil die bewegte Darstellung des Geschehens ihre Sache nicht war, sodass sich z. B. selbst ihr Raumgefühl nur unvollkommen entwickelte. Aber der Ernst ihres Realismus, die Bestimmtheit ihrer Formen, die treffliche Modellirung und das Helldunkel, das sie selbst in Temperabildern erreichen, geben ihren Werken einen bleibenden Werth.

So Francesco Cossa. Seine Madonna mit S. Petronius und e
S. Johannes d. Ev. (in der Pinacoteca von Bologna, 1474) ist in den Köpfen bäurisch reizlos, und doch um jener Vorzüge willen ein treffliches Werk. — Seine grosse Marter S. Sebastians (in S. Petronio f
ebenda, 5. Cap. links) zeigt dieselben Tugenden mit gemässigten, selbst würdigen und schönen Charakteren. Der italienische Realismus taucht

nur für Augenblicke tief unter; immer von Neuem schmiegt er sich dann der Schönheit an.

Lorenzo Costa (1460—1535), dessen Hauptwerke sich sämmtlich in Bologna befinden, gerieth hier in einen merkwürdigen Austausch mit Francesco Francia, dessen Schüler er sich schlechtweg, aber doch nur mit halbem Rechte nennt. Er brachte in dieses Verhältniss einen ganz wohlgefesteten Realismus und eine viel grössere Kenntniss mit, als Francia damals besass; er beugte sich vor dem Schönheitssinn und dem Seelenausdruck des letztern, behielt aber gehörigen Orts eine gesundere Empfindungsweise vor diesem voraus. —
a In S. Petronio ist das Altarbild der 7. Cap. l., thronende Madonna mit vier Heiligen und einer herrlichen Lunette von musicirenden Engeln, jedem Francia gleichzustellen. Ebenda, 5. Cap. l., die 12 Apostel, Gestalten ohne Grossartigkeit, mit gewaltigen, aber gut gezeichneten Händen und Füssen, dabei sehr ernst ergriffen. — Hinten im
b Chor von S. Giovanni in monte: Mariä Krönung mit sechs Heiligen, welche hier, wie in der Schule von Bologna-Ferrara überhaupt, gruppirt und nicht bloss wie bei den Peruginern in einer Reihe aufgestellt sind. — Ebenda, 7. Cap. r., noch ein Hauptbild, thronende Madonna mit köstlich naiven Musikengeln und Heiligen. Das Bild im Chor ist zugleich eins der ausgezeichnetsten Specimina für die Behandlung der Landschaft, in welcher Costa zuerst eine Ahnung von gesetzmässigen, mit den Figuren in Harmonie stehenden Linien und eine bedeutende Meisterschaft der Töne entwickelt. Es sind meist schöne Thaleinsenkungen mit reicher Vegetation und Aussichten in eine sanfte, nicht
c phantastische Ferne. — An den Fresken, welche ihm in S. Cecilia angehören (s. unten, das 4. Bild l. und d. 4. r.), ist vielleicht die Land-
d schaft geradezu das Beste. — Die Fresken in der Cap. Bentivoglio zu S. Giacomo maggiore erscheinen theils völlig übermalt, theils befangen durch das Sujet, welches über Costa's Kräfte ging (die beiden unergründlich allegorischen Trionfi), theils ungern gemalt (die Madonna mit der hässlichen, barock costumirten Familie Bentivoglio). — Die
e Himmelfahrt Mariä in S. Martino (5. Alt. l.) mag zwischen Costa und irgend einem Peruginer streitig bleiben. — In Ferrara soll sich (ausser
f einem nicht bedeutenden Bild im Ateneo) ein berühmtes Werk in der Kirche alle Esposte befinden. — Von seinem Schüler Ercole Grandi

z. B. mehrere einzelne Figuren in der Sacristei von S. Maria in Vado; a
ein S. Sebastian mit 2 andern Heiligen und der Stifterfamilie in S. b
Paolo, rechts neben dem Chor.

Von Costa und Francia zugleich ist der schwächliche Domenico Panetti abhängig. In Ferrara: Ateneo: eine Heimsuchung, und ein c
S. Andreas; — Sacristei von S. M. in Vado: die Fahrt der heiligen d
Familie über den Nil, ein gemüthliches Frescobild; — Chor von S. e
Andrea: alte Altar- oder Orgelflügel mit dem englischen Gruss und 2 Heiligen, schon in Garofalo's Art. — Ganz in Francia's Nachahmung versenkt erscheint Micchele Cortellini: in S. Andrea, 3. Cap. f
r., eine thronende Madonna mit 4 Heiligen (1506[1]). — Von Costa's bedeutendstem Schüler, Mazzolino, wird beim XVI. Jahrh. die Rede sein.

---

Der bedeutendste Träger derjenigen Kunstentwicklung, welche von Padua ausging, ist jedenfalls der grosse Paduaner Andrea Mantegna (1430—1506). (Vgl. S. 279, c; 297, a.)

Sein wichtigstes Werk sind die Malereien aus den Legenden des heil. Jacobus und des heil. Christoph in der Capelle dieser Heiligen in den Eremitani zu Padua. (Ausgeführt mit Hülfe des Bono, g
Ansuino und Pizzolo.) Es ist nicht die höhere Auffassung der Momente, wodurch er hier die Florentiner übertrifft; das Flehen des Jacobus um Aufnahme ist nicht eben würdig; bei der Taufe des Hermogenes erscheinen die meisten Anwesenden sehr zerstreut; das Schleppen der St. Christophsleiche ist eine der blossen Verkürzung zu Gefallen gemalte Goliathscene. Aber an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommener Wahrheit der Charaktere hat kaum ein Florentiner Ähnliches aufzuweisen. Man betrachte z. B. das wirre Durcheinanderrennen der Widersacher des heil. Jacobus, wo er die Dämonen gegen sie aufruft; oder wie in dem „Gang zum Richtplatz" das blosse Innehalten des Zuges ausgedrückt ist; oder die Gruppe der auf S. Christoph Zielenden; oder die der bekehrten Kriegsknechte.

[1]) Die thätige Stadtbehörde von Ferrara wird auch dieses Bild nächstens in das Ateneo übertragen lassen und an Ort und Stelle durch eine jener trefflichen Copien ersetzen, womit besonders der Maler Candi den alten Ferraresen ein doppeltes Dasein verliehen hat.

Um der höchst genauen, selbst scharfen Ausführung willen begnügte sich M. (wie überhaupt die paduanische Schule, z. B. die Maler des Pal. Schifa-noja) nicht mit dem Fresco, sondern versuchte von Bild zu Bild andere Malarten. Reichthum der entferntern Gruppen, der baulichen und landschaftlichen Hintergründe, der mit Faltenwerk, Glanzlichtern, Reflexen u. s. w. überladenen Gewandung. — Ganz neu und dem M. eigen erscheint die mehr oder weniger durchgeführte Perspective, das Festhalten eines Augenpunktes. Er ist neben Melozzo der einzige Oberitaliener dieser Zeit, welcher ein durchgebildetes Raumgefühl besitzt. Mehrere der schon genannten Florentiner müssen, wenn auch nur mittelbar, von ihm gelernt haben. — Im Ganzen erinnert er viel an Benozzo, nur erscheint dieser neben ihm wie ein anmuthiger Improvisator neben einem Kunstdichter.

a (Andere Fresken in Mantua, Castello di corte, Stanza di Mantegna; Scenen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga.)

Unter seinen Staffeleibildern ist die stark restaurirte Gestalt der
b heil. Eufemia im Museum von Neapel (1454) das frühste und vielleicht grossartigste Programm der ihm erreichbaren Idealschönheit. In kleineren Bildern geht seine Ausführung in eine prächtige Miniatur
c über. Das dreitheilige Altärchen in den Uffizien (Tribuna) und eine kleine Madonna in Felslandschaft (dies. Sammlung) sind in diesem Betracht wahre Juwelen, obwohl die Charaktere nirgends gross und mit Ausnahme des Madonnenkopfes kaum angenehm sind. — Von
d grössern Altarbildern ist nur dasjenige auf dem Hochaltar von S. Zeno zu Verona (Madonna mit Heiligen) in Italien geblieben; ein Hauptwerk für das ganze Empfinden und Können der Schule. — In der
e Brera zu Mailand u. a. das grosse Temperabild eines heil. Bernardin mit Engeln (1460?) auch als decoratives Prachtstück merkwürdig. — In Scenen des Affektes ist Mantegna bisweilen derb und unschön,
f wie z. B. die Pietà in der vaticanischen Galerie, ein sehr energisches und vielleicht echtes Bild[1]), zeigt.

Manches führt dann entschieden mit Unrecht seinen Namen. Drei
g kleine phantastische Legendenbilder im Pal. Doria zu Rom möchten
h eher von einem Ferraresen sein; — vier Miniaturbilder im Pal. Adorno

---

[1]) Oder eher von Bartol. Montagna?

zu Genua sind wenigstens höchst bezeichnende Beispiele für die antikisirende und allegorische Richtung seiner Schule, welche hier in einen angenehmen Rococo ausmünden: der Triumph der Judith; der Triumph über Jugurtha; Amor von den Nymphen gefesselt; Amor gefangen weggeführt.

---

Einer lebte in dieser Zeit, der in der Darstellung des perspectivischen Scheines der Dinge noch über Mantegna hinaus ging: Melozzo da Forli, Schüler vielleicht des Squarcione, jedenfalls des P. della Francesca. Man sieht in Rom über der Treppe des Quirinals a
einen Gottvater von Engeln umschwebt, in der Stanza capitolare der b
Sacristei von S. Peter ein paar Bruchstücke von Engelfiguren; — es sind arme Fragmente eines wunderherrlichen Ganzen, nämlich der in Fresco gemalten, im vorigen Jahrhundert zerstörten Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli. Die verkürzte Untensicht, damals wohl als grosse Neuerung bestaunt, wurde seit Coreggio tausendmal von Künstlern dritten Ranges überboten und berührt uns jetzt nur historisch; Melozzo's viel grössere Seite ist, dass er zu einer völlig freien, edel sinnlichen Jugendschönheit durchgedrungen war und sie mit begeisterter Leichtigkeit (vielleicht einst in hundert Gestalten!) vorgebracht hatte. — Das Frescobild in der vaticanischen Galerie, eine Audienz Six- c
tus IV., in strengerm paduanischem Styl gemalt, ist bei aller Trefflichkeit doch schwer mit jenen Resten aus SS. Apostoli zu reimen.

---

Die Maler von Vicenza und Verona 1450—1500 sind ebenfalls wesentlich paduanisch gebildet, wenn auch bei Einigen sich ein (mässiger) Einfluss des Giov. Bellini zeigt; auf Farbenpracht und Charakteristik der Venezianer gehen sie nur wenig ein.

Für Vicenza ist der mürrische, aber ehrliche und gründliche Bartolommeo Montagna zu nennen. — Drei Bilder in der dor- d
tigen Pinacoteca; in S. Corona das Fresco links neben der Thür; — e
im Dom vielleicht die Malereien der vierten Capelle links; — ebenda, f
fünfte Capelle rechts, zwei Apostel und vielleicht auch die Anbetung des Kindes. — Grössere Altarbilder in der Acad. zu Venedig und in g

a der Brera zu Mailand. — Treffliche Frescen von ihm (nicht von Franc.
b Morone, wie S. 280 a irrig angegeben ist) in SS. Nazaro e Celso zu
Verona, Cap. di S. Biagio, 1493; — vier Bilder im Chor derselben
Kirche.

c Von vicentinischen Zeitgenossen: Bilder in der Pinacoteca und
d gute Fresken in S. Lorenzo, Cap. links neben dem Chor.

In Verona ist Einiges von Pisanello († 1451) erhalten, der
gleichzeitig und sogar unabhängig neben Squarcione den Styl des XV.
e Jahrh. beginnen half. (Ruinirtes Fresco einer Verkündigung in S. Fermo,
Wand über dem Chor.) — Die Übrigen stehen alle unter Mantegna's
f Einfluss. — Anonyme Fresken in S. Anastasia, Capellen rechts und
links vom Chor. — Francesco Buonsignori, ein Geistes-
g verwandter des Montagna: Madonnen mit Heiligen in der Pinacoteca
h zu Verona (1488) und in S. Fermo, Cap. neben dem linken Querschiff
1484). Bilder von Girol. Benaglio (1487) und Giov. Fran-
i ceschini (1498) in der Pinacoteca; das des letztern ein schönes
Werk in der Art Bellini's.

Von Liberale da Verona Bilder in mehrern Kirchen[1]), Fres-
k ken in S. Anastasia, z. B. über dem 3. Alt. rechts; ein grosser S. Se-
l bastian in der Brera zu Mailand, hart und scharf, ein vortreffliches
Actbild im paduanischen Sinne. — Von Girol. da' Libri u. a. in
m S. M. in Organo, rechts vom Portal, eine schöne Madonna mit Heili-
n gen unter Lorbeern; — in der Pinac. eine herrliche Anbetung des
(kühn gezeichneten) Kindes mit Heiligen; und eine thronende Ma-
donna mit Heiligen. — Franc. Morone nähert sich in zwei schönen
o Bildern der Pinac., einem verklärten mit Maria und Johannes d. T.
auf Wolken stehenden Christus und einem Gekreuzigten (1498), dem
Giov. Bellini am Meisten; — in den edeln Fresken der Sacristei von
p S. M. in Organo (Halbfiguren von Heiligen, und in einem Mittelfeld
der Decke: der verkürzt schwebende Salvator mit Heiligen) erscheint
er als ein ausgebildeter Meister des XVI. Jahrhunderts.

---

[1]) Der Verf. besuchte diese Gegenden das letztemal gegen Ende der Fasten und fand unglücklicher Weise die Kirchenbilder meist verhüllt. — Für die Fassadenmalereien von Verona vgl. S. 296 ff.

Je weiter man nach Westen dringt, desto mehr schwindet die paduanische Kenntniss der Lebensformen und die Lust an deren scharfer Bezeichnung, hört auch wohl z. B. bei einigen piemontesischen Malern ganz auf.

Schon der Brescianer Vincenzo Foppa d. ä. erreicht in seinem Frescobild der Marter S. Sebastian's (Brera zu Mailand) die a
Durchbildung selbst der Veroneser nicht mehr. — Die Fresken des ältern Vincenzo Civerchio und des Bernardino Buttinone in S. Pietro in gessate zu Mailand (von jenen die Antoniuscap., von diesem die Ambrosiuscap.) sind dem Verfasser nicht bekannt. — b
Von Bramantino dem ältern, der eine tüchtige paduanische Schule hatte, ist gerade in Mailand nichts von Belang; von Bramantino dem jüngern nicht vieles: eine Madonna von reicher und voller Bildung, c
mit zwei Engeln (in der Brera); eine Lunette über der Thür von S. Se- d
polcro; dann die Gewölbefresken der Brunocapelle in der Certosa von e
Pavia. Bernardo Zenale's grosse Madonna mit Kirchenvätern und Donatoren (Brera), bei einigen Härten doch ein treffliches Bild, f
steht schon unter Lionardo's Einfluss.

Der vielbeschäftigte Borgognone (eigentlich Ambrogio Fossano st. nach 1522; vgl. S. 201, f) thut in einzelnen kleinen Frescoscenen bedeutende Würfe (Malereien hinten in S. Ambrogio: Christus unter g
den Schriftgelehrten, der Auferstandene mit Engeln, Pietà, Alles übermalt); — bei grossen Aufgaben aber (Chornische von S. Simpliciano) h
nimmt sich die Übertragung der Gedanken des XIV. Jahrh. in ziemlich leblose Formen des XV. ganz matt aus. Eine grosse Himmelfahrt Mariä (Brera) erinnert an abgestandene Peruginer. Einzelne Madonnen, i
mit Engeln, die hie und da vorkommen, haben dagegen eine höchst liebenswürdige Gemüthlichkeit. — Bedeutende Fresken in der Certosa k
von Pavia. — (Allerlei Malereien dieser alten Schule, auch in der Art Borgognone's, in Madonna della grazie bei Locarno, Tessin.) l

Von einer Anzahl anderer lombardischer Maler, welche den Styl des XV. Jahrh. mehr oder weniger beibehielten bis über 1530 hinaus, finden sich die meisten Werke in Provincialstädten, welche Verfasser dieses nicht besucht hat: so von Foppa d. j., Civerchio d. j., Andrea da Milano, Girol. Giovenone, dem Piemontesen Macrino d'Alba u. A. Am meisten Interesse sollen die Bilder der

a beiden ältern Piazza, Albertino und Martino, in den Kirchen von Lodi und der Umgegend darbieten.

Pierfrancesco Sacchi aus Pavia arbeitete hauptsächlich in Genua. Mit seinem einfachen, hie und da peruginischen Gemüthsausdruck, seiner flandrisch reichen Ausführung bis in das kleinste Detail hinein, und mit den prächtigen landschaftlichen Hintergründen macht er einen Eindruck, der ausser Verhältniss zu seiner eigentli-
b chen Begabung steht. S. Maria di Castello, 3. Alt. rechts, drei Hei-
c lige in einer Landschaft; — S. Teodoro, im Chor links, dito; — in
d S. Pancrazio, zu beiden Seiten des Einganges ein segnender Salvator zwischen zwei Heiligen, „in Sacchi's Manier" (d. h. wohl von ihm), und: S. Petrus und Paulus, von Teramo Piaggia, der hier völlig als Sacchi's Nachahmer erscheint (anderswo dagegen sich der römischen Schule nähert.) — Von einem anderen Genuesen um 1500,
e Lodovico Brea, mehr unter niederländischem Einfluss: die Bilder der 3. Cap. links und des 5. Alt. rechts in S. Maria di Castello. — Bei dem ältern Semino (Antonio) mischen sich Eindrücke
f von Sacchi, Brea und Perin del Vaga. Sein Hauptbild, die Marter des heil. Andreas in S. Ambrogio (4. Alt. links) ist befangen, ungeschickt, sehr fleissig und nicht ohne einzelne schöne Züge.

---

In Modena ist mir von Coreggio's Lehrer Francesco Bianchi-Ferrari zu meinem Bedauern nichts vorgekommen. — Von den alten
g Localmalern in der herzogl. Galerie ist Bartol. Bonasia (todter Christus, im Sarg stehend, mit Maria und Johannes, 1485) durch seine kräftige Färbung, Marco Meloni (thronende Madonna mit zwei Heiligen, 1504) durch den Ausdruck in der Art des Francia interessant. Auch Bernardino Losco von Carpi (thronende Mad. mit zwei Heil., 1515) ist einer der bessern alten Lombarden; der sogen. „Gherardo di Harlem" dagegen (grosse, figurenreiche Kreuzigung) einer der harten alten (westlombardischen?) Meister.

In Parma hatte Coreggio leichtes Spiel gegen Vorgänger wie Jacobus de Lusciniis, Cristofano Caselli, gen. Temperello,
h Lodovico da Parma und Alessandro Araldi. Bilder derselben in der dortigen Galerie; von letzterm auch kleine Scenen al

fresco in dem bei Anlass der Decoration genannten Raum zu S. Paolo a (S. 281, a) und eine Madonna mit zwei Heiligen in S. Giovanni, erste b Cap. rechts. — Von der Künstlerfamilie der Mazzola, welche sich später ganz zu Coreggio schlug, lebten damals Pierilario, von welchem in der Galerie eine thronende Mad. mit drei Heiligen, und der c namhaftere Filippo M., der unter allen von Padua aus angeregten Künstlern einer der härtesten und anmuthlosesten, dabei aber kein geringer Zeichner ist. Grablegung u. A. im Museum von Neapel; das Altarbild im Baptisterium zu Parma; eine Bekehrung Pauli in der e Galerie. — Vielleicht das angenehmste Bild dieser Schule ist namenlos: eine thronende Madonna mit drei singenden Engeln und zwei f Heiligen, in der Steccata (vordere Eckcapelle links).

---

In Venedig unterscheiden wir während der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. zwei Generationen von Malern.

Die erste ist von Padua aus unmittelbar abhängig; die Stylprincipien der Muranesen bilden sich danach völlig um. Wir haben bereits (S. 786, g) neben Johannes und Antonius von Murano den Bartolommeo Vivarini genannt. Dieser ist in seinen besondern Werken ein wahrer Paduaner; in der prächtigen und genauen Ausführung nähert er sich oft Mantegna, bleibt aber in der Farbe kälter. Die Charaktere seiner Altarbilder sind immer ernst, bisweilen höchst würdig, bisweilen fast grimmig, selten anmuthig; die decorative Ausstattung ist, wie bei diesen paduanisch gebildeten Venezianern überhaupt, ganz besonders reich. (Thronbauten, Fruchtschnüre, Laubhecken, Luxus von Putten etc.) Thronende Madonna mit vier stehenden und vier g als Halbfiguren schwebenden Heiligen etc. (1465) im Museum von Neapel; — in Venedig: Altarwerke in der Academie (1464); — in h S. Giovanni e Paolo, 2. Alt. rechts (mit directen Reminiscenzen nach i Mantegna, vielleicht grössern Theils von dem bald zu erwähnenden Luigi Vivarini); ebenda im rechten Querschiff ein thronender S. Augustin (1473); — in S. Giovanni in Bragora eine thronende Madonna k mit Seitentafeln (neben der ersten Cap. links, dat. 1478); — in den Frari ein späteres, milderes Altarwerk (Querschiff rechts, datirt 1482) l und ein vielleicht ganz später thronender S. Marcus mit Engeln und

a Heiligen (Querschiff links); — ein geringeres Werk in S. M. Formosa (2. Alt., rechts).

Die Härte und Strenge Bartolommeo's mildert sich, nicht ohne den Einfluss Bellini's, zu einer bisweilen ganz edeln Anmuth und Fülle bei seinem jüngern Bruder oder Verwandten L u i g i V i v a r i n i. Meh-
b reres in der Academie; — eine Auferstehung in S. Giovanni in Bra-
c gora (Eingang des Chores links, dat. 1498); — zwei einzelne Heilige
d in S. Giov. Crisostomo (beim 2. Alt., links). — Das herrlich grosse
e Altarblatt in der Frari (3. Cap. links vom Chor), der zwischen andern Heiligen thronende S. Ambrosius, wurde erst von B a s a i t i (s. unten) vollendet und gehört schon wesentlich der folgenden Generation an. —
f Dagegen ist eine Madonna mit zwei heil. Barfüssern im Museum von Neapel ein frühes Bild (1485).

g C a r l o C r i v e l l i ' s Werke sind fast nur in der Brera zu Mailand zu suchen. Hart und streng, wie Bartolommeo, prunksüchtig über die Massen, doch nicht ohne Geschmack, in einzelnen Charakteren noch dem Johannes Alamannus verwandt, dringt er wenigstens in einer thronenden Madonna (1482) zu grosser Anmuth hindurch. —
h Von ihm vielleicht der heil. Papst Marcus in S. Marco zu Rom (Cap. rechts vom Chor).

Von F r a A n t o n i o d a N e g r o p o n t e ein schönes Altarbild
i in S. Francesco della vigna zu Venedig, rechtes Querschiff; — ein fragliches Bild in der Sacristei ebenda.

---

Die zweite Generation beginnt mit G e n t i l e B e l l i n i (1421 bis 1501) und G i o v a n n i B e l l i n i (1426—1516), den Söhnen des Giacomo B., welcher bei Squarcione und Gentile da Fabriano gelernt hatte. — Die Jugend und das mittlere Alter der beiden Brüder scheint in abhängigen Stellungen dahingegangen zu sein; von Gentile ist nur Weniges vorhanden, die zahlreichen authentischen Werke Giovanni's aber beginnen erst mit seinem 60sten Lebensjahre. Von seinen zahlreichen Schülern nennen wir nur die folgenden: Pierfrancesco Bissolo, Piermaria Pennacchi, Martino da Udine, G i r o l. d i S a n t a C r o c e (meist in Padua thätig), V i n c e n z o C a t e n a , Andrea Previtali, G i a m b a t t i s t a C i m a d a C o n e g l i a n o u. A. Neben Giov.

Bellini's Schule, doch auf verschiedene Weise von ihr abhängig: Marco Basaiti, Vittore Carpaccio, Giov. Mansueti, Lazzaro Sebastiani, Boccacino von Cremona, Marco Marziale u. a.

Die Grösse dieser Schule ist sammt ihrer Einseitigkeit in allen Einzelnen so gleichartig (wenn auch mit grossen Verschiedenheiten) ausgeprägt, dass auch die Besprechung eine gemeinsame sein darf. Noch einmal in diesem Jahrhundert der sonst entfesselten Subjectivität ordnet sich hier der Einzelne den allgültigen Typen unter. Offenbar sind es die Besteller, welche die Schule im Grossen bestimmen.

Vor Allem gab sich die Schule mit der erzählenden Malerei fast gar nicht ab, und wo sie es that, steht sie mit aller Farbengluth und Einzelwahrheit doch im Gedanken neben den Florentinern unendlich zurück. Selbst in der grossen „Predigt des heil. Marcus in Alexan- a
drien" des Gentile Bellini (Mailand, Brera) handelt es sich um gleichgültig zusammengestellte Figuren von einer gewissen puppenhaften Nettigkeit; ebenso in seinem „Mirakel des heil. Kreuzes" und b
in der „Procession" mit dieser Reliquie (Acad. von Venedig). An der Fortsetzung dieser Reliquiengeschichte hat dann auch Carpaccio (nebst seinen Schülern Mansueti und Sebastiani) gearbeitet, welcher überhaupt hier der fast alleinige Erzähler ist; in derselben Sammlung c
sind von ihm auch acht grosse, figurenreiche Historien der heil. Ursula; in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni zwei Reihen kleinerer Ge- d
schichten der HH. Georg und Hieronymus. Wenn naive Einzelzüge, malerisch bequeme Vertheilung im (baulich und landschaftlich schönen) Raum, lebendige und selbst jugendlich reizende Köpfe, endlich eine oft erstaunliche Leuchtkraft der Farbe zusammen schon ein Historienbild ausmachten, so hätte C. sein Ziel erreicht. Das Interessanteste an jenen Reliquienbildern bleibt die bunte Schilderung des mittelalterlichen Venedig. — In den Uffizien: Mansueti's Christus unter e
den Schriftgelehrten. — Viele historische Bilder gingen freilich bei den Bränden des Dogenpalastes unter[1]). Fresken oder gar Freskencyclen kommen nicht vor.

---

[1]) Der in Venedig gebildete, dann besonders in Padua thätige Bergamaske Girolamo da Santa Croce mag hier nur beiläufig genannt werden. Am bekanntesten durch seine frühern Bilder mit kleinen Figuren (Marter des h. Laurentius im Museum von *

Die biblischen Ereignisse, welche diese Venezianer malen, sind meist ausgesucht ruhige Scenen, deren Wesentliches sich schon im Halbfigurenbild geben liess. Nicht umsonst hat z. B. das Mahl in Emmaus hier so grosse Gunst genossen, wovon unten.

---

In dieser Schule bildet sich zuerst das venezianische Colorit aus. Möglich, dass sie dabei dem Antonello da Messina, einem Schüler der van Eyck, Einiges verdankte, der sich längere Zeit in Venedig aufhielt. (In Italien kenne ich von ihm kein sicheres Bild
a als das Porträt eines schwarzlockigen Mannes im Pelzkleid, in den
b Uffizien. Ein anderes, in der Galerie Manfrin, hängt für die Prüfung zu hoch.) Jedenfalls hatten schon die Muranesen (S. 786) den Grund gelegt. Ohne sich irgendwo in raffinirte Detailpracht zu verlieren, findet nun die Schule die Geheimnisse der Harmonie und der Übergänge sowohl als der möglichst schönen Erscheinung der einzelnen Farbe. In letzterer Beziehung erstrebte sie durchaus nicht eine illusionsmässige Stoffbezeichnung; in den Gewändern giebt sie glühende Transparenz, im Nackten aber jenes unbeschreiblich weiche und edle Leben der Oberfläche, welches theils durch die sicherste, nicht in schwarzen Schatten, sondern in lauter farbigen Tönen sprechende Modellirung, theils durch Geheimnisse der Lasirung hervorgebracht wurde und zwar auf hundert verschiedene Weisen[1]). Neben diesen Leistungen erscheint alles Paduanische wie eine längst überwundene Vorstufe. Der Grösste der Schule, Giov. Bellini, ist es auch im Colorit und im Vortrag; andere behalten einige Schärfen (Carpaccio, selbst Cima) oder neigen sich dem weichen Zerfliessen zu. (Bellini selbst geht bisweilen auf duftige Leichtigkeit aus.)

---

Neapel), hat er später sich die Freiheit der grossen Meister nicht unbefangen aneignen kön-
* nen. Glorie des h. Thomas Becket, in S. Silvestro zu Venedig, 1. Alt. l., — grosses
** Abendmahl (1549) in S. Martino. über der Thür; — in S. Francesco zu Padua die Fresken der 2. Cap. r. Sein Colorit bleibt venezianisch glühend. — Von einem Landsmann
† Francesco da Santa Croce, eine Kreuzabnahme vom Jahr 1510 im Pal. Manfrin, ein Abendmahl in S. Francesco della vigna, 2. Cap. l., etc.

††[1]) In den Uffizien ist die dem Bellini zugeschriebene Zeichnung auf Gypsgrund merkwürdig, welche den Leichnam Christi von 7 Personen umgeben darstellt.

An Fülle von Lebensmotiven erreicht diese Schule die Florentiner natürlich lange nicht, allein ihre Gestalten sind doch in der Regel leicht, selbst edel gestellt und bewegt. Der heil. Sebastian als stehende Aufgabe hielt die Zeichnung des Nackten in einer bedeutenden Höhe. Die Gewandung gehorcht zwar mehr den Gesetzen des Farbenganzen als einem höhern Liniengefühl; immerhin bleibt sie freier von kleinlichen Motiven und Überladung als z. B. bei Filippino Lippi. Die Hauptsache sind aber dem Venezianer die Charaktere. Nicht zu scharfen und dadurch effectreichen Contrasten, sondern als Töne eines und desselben Accordes stellte er sie zusammen; nicht überirdisches Sehnen, nicht jäher Schmerz, sondern der Ausdruck ruhigen Glückes sollte sie beseelen; dieser, in energischen und wohlgebildeten Gestalten ausgesprochen, ist es, welcher den Sinn des Beschauers mit jenem innigen Wohlgefallen erfüllt, das keine andere Schule der Welt auf dieselbe Weise erweckt. Der Typus dieses Menschengeschlechtes steht der Wirklichkeit noch so nahe, dass man es für möglich hält, solche Charaktere anzutreffen und mit ihnen zu leben. Rafael verspricht dergleichen nicht; abgesehen von der idealen Form stehen uns seine Gestalten auch durch hohe Beziehungen und Actionen ferner.

Giov. Bellini wird zwar von den meisten Genannten irgend einmal zur günstigen Stunde auch in den Charakteren erreicht, bleibt aber doch bei weitem der Grösste. Wahrscheinlich gehört ihm schon (für Venedig) die neue Anordnung der Altarwerke an: statt der Theilung in Tafeln rücken die einzelnen Heiligen zu einer Gruppe um die thronende Madonna, zu einer „santa conversazione" zusammen, die von einer offenen oder mit einer Mosaiknische geschlossenen Halle (vgl. S. 261, Anm. 2) schön architektonisch eingefasst wird; zudem baut er auch seine Gruppe fast mit derselben strengen, schön aufgehobenen Symmetrie wie Fra Bartolommeo. Drei grosse Altarbilder ersten Ranges sind noch von ihm in Venedig vorhanden: in S. Giovanni e Paolo a
(erster Alt. rechts), in S. Zaccaria (zweiter Alt. links, vom Jahr 1505), b
und in der Academie. Das Beisammensein der heil. Gestalten, ohne c
Affect, ja ohne bestimmte Andacht, macht doch einen übermenschlichen Eindruck durch den Zusammenklang der glückseligen Existenz so vieler freier und schöner Charaktere. Die wunderbaren Engel an den

Stufen des Thrones mit ihrem Gesang, Lauten- und Geigenspiel sind
nur ein äusseres Symbol dieses wahrhaft musikalischen Gesammtin-
haltes. Da dieser Inhalt sich schon im Halbfigurenbild geltend machen
konnte, so entstanden hunderte auch von solchen, hauptsächlich für
die Privatandacht.

Aber nicht nur in der Anordnung der Charaktere zum Bilde,
sondern auch in der Auffassung der Einzelnen ist Giov. Bellini das
Vorbild aller andern, ihr Befreier geworden. Die Scala, auf welcher
er sich bewegt, ist bei weitem die grösste. Er konnte burlesk sein
a bei der Darstellung der classischen Götterwelt; das unschätzbare sog.
Bacchanal in der Sammlung Camuccini parodirt das Göttergelage zur
„Festa" italienischer Bauern[1]). (Wo er der Allegorik seiner Zeit in
die Hände fiel, ist er, beiläufig gesagt, so absurd als irgend Einer;
b fünf kleine höchst saubere Bildchen in der Acad. von Venedig, etwa
zu vergleichen mit Pinturicchio's Allegorien im Pal. Torigiani zu Flo-
renz.) In den religiösen Bildern dagegen herrscht eine gleichmässige
c Würde und Milde. Das Bild in S. Giov. e Paolo zeigt in den weib-
lichen Heiligen ein herrliches Geschlecht reifer Jungfrauen, die noch
an Mantegna's heil. Eufemia erinnern. Die Engel am Throne sind
hier wie überall eifrig an ihre Musik hingegeben und völlig naiv,
was sie z. B. bei Francia und Perugino nicht immer sind. Sein spätes
d Bild, in S. Giovanni Crisostomo, 1. Alt. r. (1513), enthält von seinen
e besten männlichen Charakteren. (Seine schönsten nackten Bildungen
in dem grossen Altarblatt der Academie.) In der Madonna zeigt sich
bei ihm ein Fortschritt aus einem strengen und wenig beseelten Typus
f (z B. das eine Bild in der Brera zu Mailand, mehrere in Venedig)
zu einem grossartig schönen, doch noch immer ernsten und auch im
Costüm idealen. Dieser vielleicht zum erstenmal vollendet reif in der
g Mad. von 1487 (in der Academie) und in dem herrlichen Bilde in der
h Sacristei der Frari (1488[2]), dann in mehrern Werken der Academie,
i der Gal. Manfrin, der Sacristei des Redentore (zwei Bilder, davon

[1]) Es ist eines seiner letzten Bilder, 1514. Die herrliche Landschaft ist von ihm, allein später durch Tizian übermalt, als derselbe dem flüchtig improvisirten Bilde eine neue Haltung gab. (Laut Harzen's Beweis.)

[2]) Ein wichtiges Bild aus demselben Jahre, in S. Pietro e Paolo zu Murano, nach
* dem 2. Alt. r., fand ich verdeckt.

eines ein Juwel!), der Galerie von Modena, der Pinac. von Vicenza, a
der Brera von Mailand (bez. 1510) u. a. a. O. Wo Heilige anwesend b
sind, wird man im Ganzen die weiblichen vorzüglicher finden.

Von der höchsten Bedeutung ist aber bei B. durchgängig die
*Gestalt Christi*, welche durch ihn auch bei der folgenden venez.
Generation eine so hohe Auffassung beibehalten hat. Schon sein
Christuskind ist nicht bloss wohlgebildet, sondern so erhaben und
bedeutungsvoll in der Bewegung und Stellung, als diess möglich war,
ohne den Ausdruck der Kindlichkeit aufzuheben. In dem Bild in S.
Giov. e Paolo gewinnt die gar nicht ideale Madonna eine überirdische c
Weihe durch ihr Sitzen und durch das ruhige Stehen des segnenden
Kindes. Auch in dem Altarblatt der Academie ist das Kind ernst d
und grandios und contrastirt sehr bedeutsam mit den Musikengeln[1]).
— Dann wagte B. den erwachsenen segnenden Christus als einzelne e
Figur vor einem landschaftlichen oder Teppichgrund hinzustellen, mit
der würdigen Männlichkeit, demjenigen Typus des Hauptes, welchen
man in einzelnen Bildnissen Giorgione's und Tizians nachklingend
findet. (Galerie von Parma.) — Und nun folgt „*Christus in Emmaus*“ (S. Salvatore zu Venedig, Cap. links vom Chor), eines der f
ersten Bilder von Italien[2]); vielleicht der erhabenste Christuskopf der
modernen Kunst, nur Lionardo ausgenommen (derselbe Gegenstand, g
Gal. Manfrin, wahrscheinlich von einem Schüler). — Endlich scheint
der Meister eine höchste Steigerung, eine Verklärung auf Tabor, im
Sinne getragen zu haben. Das Bild dieses Inhaltes im Museum von h
Neapel, mit dem ehrlichsten Streben nach tiefer Auffassung des Gegenstandes gemalt, war ein vielleicht früher Versuch dieser Art (eine
Nachahmung in S. M. mater Domini zu Venedig, 1. Alt. links). Ist i
nun vielleicht die Skizze eines etwas aufwärtsblickenden Christuskopfes, in der Academie, der Keim einer nicht zu Stande gekommenen k

---

1) Freilich hat B. auch die stets unleidliche Scene der Beschneidung gemalt (S. Zaccaria, Chorumgang, 2. Cap. l.), und so nach ihm viele Andere. *

2) Hier und bei ähnlichen Emmausbildern des Palma vecchio, Tizian u. A. ist die Umgebung ganz irdisch und scheinbar alltäglich, aber man vergleiche z. B. das freche Bild des Honthorst (Gal. Manfrin), um sich zu überzeugen, dass es zweierlei Realismus **
giebt.

a Transfiguration? — (Eine schöne Taufe Christi, in S. Corona zu Vicenza, 5. Alt. l.)

---

Die obengenannten Schüler und Zeitgenossen sind nun in der Regel um so viel trefflicher, je mehr sie sich dem Giov. Bellini nähern. Im Ganzen hat hier Cima den Vorzug. Seine Taufe Christi in S.
b Giovanni in Bragora (Chor hinten) ist in dem Adel des Christuskopfes, in der Schönheit der Engel und in der weihevollen Geberde des Täufers unvergleichlich; — auch Constantin und Helena (ebenda, am Eingang des Chores, rechts) sind von schönem Ausdruck. In der
c Abbazia (Cap. hinter d. Sacristei) Tobias mit dem Engel; im Carmine
d (2. Alt. r.) die wundervolle Anbetung der Hirten und Heiligen. Seine Madonna ist reiz- und lebloser als die des Lehrers; dafür sind die sie umstehenden Heiligen, zumal die Greise, von geistvoller Schönheit.
e Treffliche Bilder dieser Art: Pinac. zu Vicenza; Brera (und Ambro-
f siana?) zu Mailand; Galerie zu Parma etc. — Die Mad. mit Heiligen
g in Lebensgrösse dagegen, in der Academie von Venedig, zeigt neben dem Meisterwerke Bellini's eine erstaunliche Befangenheit der Anordnung, theilweise auch der Einzelbildung. Ebenda S. Thomas, das Wundmal Christi berührend.

Ein sonst wenig bekannter Giovanni Buonconsigli,
h zufolge einem frühern Bilde in der Pinac. zu Vicenza (Kreuzabnahme in schöner Landschaft), ein tüchtiger Modellirer im paduanischen Sinne, schloss sich später ganz an Bellini's Weise an, blieb aber bei
i unedlern Charakteren stehen. (Venedig, S. Spirito, 3. Alt. c., Christus
k mit 2 Heiligen; — S. Giacomo dall' orio, rechts von der Hauptthür, die HH Laurentius, Sebastian und Rochus; beides prächtige Farbenbilder, die Hallen mit Goldmosaik.)

Carpaccio ist in seinen kleinern Figuren allerliebst lebendig, doch erreichen seine Köpfe an Schönheit diejenigen Cima's nicht. Ausser den genannten Bildern, welche im Colorit die glühendern sind,
l nenne ich: das Hauptaltarbild in S. Vitale (1514), eine lebhafte Conversation von Heiligen, welche theils unten, theils über einer Balu-
m strade erscheinen; — das Bild mit 3 Heiligen in S. Giov. in Bragora
n (nach der 1. Cap. r.); — die Krönung Mariä in S. Giov. e Paolo

(links beim Eingang in die Sacristei); — den Tod Mariä (1508) im a
Ateneo zu Ferrara; in diesen beiden Werken kommt er dem Cima am nächsten. — Seine grosse Darstellung im Tempel (1510) und die b
Apotheose der heil. Ursula, beide in der Acad. von Venedig, zeigen freilich, dass auch bei ihm die Mittel zur völligen Belebung solcher Formen nicht ausreichten. In der „Darstellung" ist das Kind in Bellini's Art aufgefasst.

Von Lazzaro Sebastiani ist in S. Donato zu Murano (über c
d. Seitenthür r.) eine ganz schön belebte Scene der Madonna mit zwei Heiligen, welche anbetende Engel und einen Donator herbeibringen.

Von Andrea Previtali im Pal. Manfrin eine Madonna mit d
beiden Kindern im Freien (1510).

Catena's Hauptwerk, in S. M. mater Domini (2. Alt. r.), sollte e
eine Marter der heil. Christina vorstellen, welche mit einem Mühlstein am Hals ertränkt wurde. Man sehe, wie der brave alte Venezianer dieses umgeht, und denke dabei einen Augenblick an die affectvollen Martyrien des XVII. Jahrh. — Die Köpfe höchst lieblich.

Basaiti ist in Zeichnung, Farbe und Charakteren meist flüchtiger als Cima und Carpaccio; sein männlicher Typus wiederholt sich; das Ganze ist aber meist lebendiger. Seine Berufung der Apostel Ja- f
cobus und Philippus (Academie) ist immerhin ein geistreiches und entschlossenes Bild (1510); — der thronende Petrus mit 4 Heiligen g
in S. Pietro di castello (3. Alt. r.) war einst trefflich, der S. Georg ebenda (Ende d. l. Seitenschiffes) dagegen von jeher schwach. — Aber bisweilen erhebt sich der Meister zu hohne Leistungen. In der Him- h
melfahrt Mariä (SS. Pietro e Paolo zu Murano, links, nahe der Sacristeithür, verdorben, doch nicht unrettbar) schilderte er die schönste i
Ekstase; — sein S. Sebastian (Salute, Vorraum der Sacristei) ist nur um eines Schrittes Weite von Tizian entfernt; die von Luigi Vivarini k
begonnene Glorie des heil. Ambrosius aber (S. 822 e, Frari, 3. Cap. l. vom Chor) hat offenbar Er erst zu dem Wunderwerke gemacht, das sich fast allein mit jenen 3 Hauptbildern des Giov. Bellini messen kann. Das lauterste Gold venezianischer Charakteristik.

Von Pennacchi sind die dem Untergang nahen Halbfiguren in den Cassetten des Tonnengewölbes von S. M. de' miracoli und die l

vielleicht schon untergegangenen Deckenmalereien in den Angeli zu
Murano, 34 Felder im Ganzen. (Die Kirche war 1854 unzugänglich.)

Marco Marziale, ein wenig bekannter Schüler Bellini's, hat
mit einer ganz liebenswürdigen Gewissenhaftigkeit und mit der genre-
a haften Art etwa des Carpaccio auch ein Emmaus gemalt (1506, Aca-
demie). Gehört vielleicht ihm die vom Jahr 1500 datirte vortreffliche
b Fusswaschung, welche im Pal. Manfrin Perugino heisst? oder eher
dem Lombarden Gaudenzio Vinci?

Endlich Boccaccino da Cremona, in einem spätern Bilde
c (thronende Mad. mit 4 Heiligen, in S. Giulian, 1. Alt. l.) am meisten
dem Cima verwandt, verräth früher, in einem höchst vollendeten und
d kostbaren Bilde der Academie, eher den Schüler des L. Vivarini. Es
ist eine im Freien sitzende Madonna mit 4 Heiligen; eines der frühsten
und schönsten Beispiele desjenigen Typus der Santa conversazione
mit knieenden und sitzenden ganzen Figuren in landschaftlicher Um-
gebung, welcher später von Palma und Tizian mit Vorliebe aufge-
e nommen wurde. — Eine Madonna mit Heiligen, in der Brera, ist
wiederum spät (1532).

---

Ausser diesen grossen Werkstätten der Kunst in Florenz und Oberitalien kömmt im XV. Jahrh. keine Schule mehr vor, in welcher die Freude an der charakteristisch belebten Gestalt und an dem Reichthum menschlicher Bildungen sich ganz frei und grossartig geäussert hätte. Die von Florenz und Padua ausgegangenen Inspirationen zogen zwar alle Schulen mit sich, aber es fehlte an deren Grundlage: an den tiefen und angestrengten Formstudien.

So glaubte z. B. die Schule von Siena, von Domenico di
Bartolo an, die neue Darstellungsweise ohne diese Prämissen mit-
machen zu können, ahmte aber nur die florentinischen Äusserlichkeiten
auf solch bodenlosem Grunde mit der unvermeidlichen Übertreibung
f nach. Domenico's Fresken in einem Saal des Hospitals della Scala zu
Siena (Stiftungsgeschichten und Werke der Barmherzigkeit) sind zwar
frei von ganz rohem Ungeschick, allein nur durch Costüms und Bau-

lichkeiten interessant. Von den übrigen sind die, welche noch halb an der alten Weise festhielten, oben (S. 779) genannt worden. Unter den entschiednern Realisten ist Vecchietta („Lorenzo di Pietro") als Maler ganz ungeniessbar (S. 241, 614), Francesco di Giorgio (Academie zu Siena: Anbetung des Kindes, und Krönung Mariä) viel- a
leicht der am meisten durchgebildete, Matteo di Giovanni (M. da Siena) aber unstreitig der widerlichste. Die drei Redactionen seines „Kindermordes" (S. Agostino, Nebencap. rechts, 1482, — Concezione b
oder Servi, rechts, 1491, — und: Museum von Neapel, mit verfälsch- c
tem Datum) sind einer der lächerlichsten Excesse des XV. Jahrh.; Matteo erscheint als der italienische Michel Wolgemuth. (Anderes in der Acad. und in S. Domenico, 2. Cap. l. vom Chor.) Ein Christus d
in einer Engelglorie, unten viele Heilige in reicher Landschaft (1491, e
Acad.), von Benvenuto di Giovanni, ist wenigstens ohne die Affectation von dessen Mitschüler Matteo gemalt.

Von Fungai, Pacchiarotto etc. wird beim XVI. Jahrhundert die Rede sein.

---

Weiter nach Süden thront das steile Perugia über dem Tiberthal, Assisi und Spello schweben an Bergabhängen, Foligno liegt in der Ebene, Spoleto schaut nieder auf das Thal des Clitumnus. In diesen Gegenden stand die umbrische Schule auf; ihre Thätigkeit reichte östlich auch in die Bergstädte des Hochapennins und jenseits desselben in die Mark Ancona hinein.

In dieser Heimath des heil. Franciscus scheint sich ein stärkerer Zug der Andacht als anderswo in dem profanen Italien der Renaissance erhalten zu haben. Wenn derselbe nun in der Malerei jenen unerhört intensiven Ausdruck fand, so kommt dabei auch sehr in Betracht die von den eigentlichen Herden der Renaissance entfernte Lage, die Vertheilung der Kräfte auf verschiedene Orte (sodass vor Pietro Alles den Charakter von Localmalerei hat), die mehr ländliche, einfache Sinnesweise der Besteller, mochten es nun Bewohner jener steilen Wein- und Ölstädtchen oder abgelegener Klöster sein, endlich der Einfluss Siena's, dessen letzte Idealisten, wie Taddeo di Bartolo (S. 779), selbst in Perugia arbeiteten. Wo man den neuen florentinischen Styl haben konnte, nahm man Anfangs selbst mit befangenen

und harten Äusserungen desselben vorlieb, wie die Legendenfresken
a des B e n e d. B o n f i g l i in einem obern Raum des Pal. del Communen zu Perugia (seit 1454) beweisen, Compositionen, deren eigenthümlichster Werth in den sehr gut dargestellten Baulichkeiten besteht.
b (Von Dems. in S. Pietro, hinten links, eine Pietà; in S. Domenico, S. Bernardino u. a. a. O. in Perugia mehreres.) — Aber eine deutlichere Vorahnung des spätern Schulgenius liegt doch eher in den harmlosen Malereien, welche an einzelnen Häusern der genannten Städte, besonders zu Assisi, auch in und an kleinern Kirchen u. s. w. insgemein die Mutter Gottes und die Schutzheiligen verherrlichen. So ist z. Bd
c das Kirchlein S. Antonio in Assisi (an der Strasse, die von S. Francesco nach der Piazza führt, rechts) aussen und innen von verschiedenen Händen bemalt; Einiges ist sienesisch holdselig, Anderes sind Versuche in florentinischem Sinn; zwei Heilige im Bilde der Hinterwand haben auch schon etwas Verzücktes; sonst herrscht eher das vor, was wir Gemüthlichkeit zu nennen pflegen.

Auch F i o r e n z o d i L o r e n z o geht über diese Linie noch
d nicht hinaus. (In der Sacristei von S. Francesco de' conventuali zu Perugia: Petrus, Paulus und eine Madonnenlunette.)

Erst N i c c o l ò A l u n n o v o n F o l i g n o schlägt denjenigen Ton an, welcher dann bei Perugino so mächtig weiterklingt: es ist der Seelenausdruck bis zur schwärmerischen, ekstatischen Hingebung, in Köpfen von zartester, reinster Jugendschönheit. Niccolo's Bildung war eine ziemlich geringe, seine Malerei bisweilen roh, seine Anordnung unbehülflich, — allein noch heute dringt bisweilen ein Maler mit eben so beschränkten äussern Mitteln, durch den blossen Ausdruck zu einer hohen, wenn auch nur provincialen Geltung durch.
e Von seinen zugänglichern Werken (z. B. im Pal. Colonna zu Rom,
f in der Brera zu Mailand, wo sich eine bedeutende Madonna mit Engeln vom Jahr 1465 befindet) ist wohl das wichtigste, eine Verkündigung mit Gott-Vater und einer frommen Gemeinde, in S. Maria nuova zu Perugia (Querschiff links); wunderbare Bildung der Köpfe des Gabriel und der Madonna; die Andacht der Engel völlig naiv.
g — In Foligno: S. Maria infra portas: verdorbene Fresken; — S. Nic-
h colò: Altarbild von mehrern Tafeln, eines der bestausgeführten; auch eine Krönung Mariä mit 2 knieenden Heiligen. — Im Dom von As-

sisi: geringe Fragmente eines Altarwerkes, in die Wand eingelassen. — Die übrigen Gemälde in Diruta, S. Severino, Gualdo, Nocera, und a la Bastia unweit Assisi. — Im Ganzen wendet Alunno jene hohe Steigerung des Ausdruckes noch sehr mässig an und gleicht sogar im einzelnen Fall eher den Paduanern.

---

Pietro Perugino (de castello plebis, wie er sich selbst von seiner Vaterstadt Città della pieve nennt, eigentlich Vanucci, 1446—1524) ist in seiner frühern Zeit wesentlich ein Florentiner. Wie weit Alunno oder Piero della Francesca oder in Florenz Verocchio und L. di Credi einzeln auf ihn eingewirkt, kommt wenig in Betracht; die Hauptsache war der Eindruck der dortigen Kunstweit als Ganzes, der ihn völlig bestimmte. Dieser ersten Periode gehören seine Fresken in der sixti- b nischen Capelle, Christi Taufe und die Verleihung des Amtes der Schlüssel (S. 810, d) an, vielleicht auch die Anbetung der Könige in S. Maria nuova zu Perugia (links vom Bilde Alunno's), Werke, welche c bei grosser Tüchtigkeit und Schönheit doch kaum einen Zug von Dem haben, was seine spätern Bilder beseelt. — Aus der schönsten Mitte seines Lebens stammt dann die Anbetung des Christuskindes in der d Gemäldesammlung der Villa Albani (1491) und das Frescobild im Capitelsaal von S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz (nur mit erz- e bischöflicher Erlaubniss zugänglich). — Schon vor 1495 liess sich dann Pietro fest in Perugia nieder und eröffnete seine Schule. Von da an beginnt erst jene grosse Reihe von Gemälden, in welchen er den Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des heiligen Schmerzes in die tiefsten Tiefen zu verfolgen scheint.

Wie vieles in seinen Werken soll man ihm nun als baare Münze abnehmen? — Er kam in Perugia offenbar nur einer bereits herrschenden Gefühlsrichtung entgegen, die er mit einem ganz andern, durch die gedankenloseste Wiederholung nicht zu tödtenden Schönheitssinn und mit weit grössern Kunstmitteln zur Darstellung brachte als seine Vorgänger. Als die Leute sich an seinem Ausdruck gar nicht ersättigen konnten, als er inne wurde, was man ausschliessiich an ihm bewunderte, gab er das, was er sonst wusste und konnte,

Preis, vor allem das unablässige florentinische Lebensstudium. Bewegte, contrastreiche Gegenstände überliess er dem Pinturicchio, statt sich durch dieselben frisch zu halten. Zu den verzückten Köpfen, welche die Leute von ihm begehrten, gehörten Leiber und Stellungen, die in der That nur wie Zugaben aussehen, und die der Beschauer sehr bald auswendig lernt, weil schon der Maler sie auswendig wusste. (Derselbe Pietro zeichnete, sobald er wollte, z. B. seine nackten Figuren trefflich.) Er entzückte seine Leute ferner durch grelle Buntfarbigkeit und spielend reich ornamentirte Gewandung. (Die Leuchtkraft des Colorites und die so fein gestimmten Einzelpartien in manchen Bildern zeigen wiederum, was er konnte, sobald er wollte.) Er stellt seine Heiligen unten ohne Weiteres nebeneinander — während alle andern Schulen sie gruppiren — und ordnet seine Glorien, Krönungen und Himmelfahrten oben nach einem Schema. (Wogegen das Detail, sobald er wollte, das feinste Liniengefühl verräth.) Im Wurf der Gewandung erhebt er sich selten mehr über das Todt-Conventionelle. (In der Sistina sieht man, was er früher konnte und wollte.)

Unter allen Künstlern, welche ihr Pfund vergruben und zu Handwerkern herabgesunken sind, ist das Beispiel Pietro's vielleicht das grösste und kläglichste. Freilich, was man von ihm verlangte, das lieferte er sauber, solid, vollständig, auch in der späten Zeit, da die Kräfte nachliessen, und da keine neue Auffassung mehr von ihm zu fordern war.

Was nun die Köpfe betrifft, so ist vor Allem anzuerkennen, dass Perugino aus der gährenden florentinischen Kunstwelt gerade die schönsten Anregungen in sich aufnahm. Es muss einen göttlichen Augenblick in seinem Leben gegeben haben, da er zum erstenmal die holdeste Form mit dem Ausdruck der süssesten Schwärmerei, der Sehnsucht, der tiefsten Andacht erfüllte. Der Augenblick kehrte bisweilen wieder; noch in spätern Bildern werden einzelne Köpfe auf einmal ergreifend wahr, mitten unter andern, welche einen ähnlichen Ausdruck nur mit den gewohnten stereotypen Mitteln wiedergeben. Um hierüber ins Klare zu kommen, muss man einige seiner Köpfe genau nach Typus und Ausdruck analysiren und sich fragen, wie diess eigenthümliche Oval, diese schwermüthig blickenden Taubenaugen, diese kleinen schon beinah vom Weinen zuckenden Lippen hervorge-

bracht sind, und ob sie an der betreffenden Stelle irgend eine Nothwendigkeit oder Berechtigung haben? — Bisweilen überzeugt er; in den meisten Fällen aber macht er uns eine ganz zweck- und ziellose Rührung vor[1]). — Warum ist diess bei Fiesole anders? weil eine starke persönliche Überzeugung dazwischentritt, die ihn nöthigt, den höchsten Ausdruck immer so stark zu wiederholen, als er es irgend vermag. — Warum ist bei den Robbia der Ausdruck immer frisch und liebenswürdig? weil sie den Affect bei Seite lassen und im Bereich einer schönen Stimmung bleiben. — Was nähert den Perugino einem Carlo Dolci? dass Beide einen wesentlich subjectiven, momentanen, also nur für einmal gültigen Ausdruck perpetuiren.

Wir nennen nur die wichtigern seiner spätern Bilder.

In der vatican. Galerie: Die Madonna mit den vier Heiligen, viel- a
leicht noch aus der schönen mittlern Zeit; die Auferstehung, grossentheils von Rafael ausgeführt.

Im Dom von Spello, links: eine (bezeichnete) Pietà; der Ausdruck b
zumal im Johannes rein und schön hingehaucht.

In Perugia: Die Fresken in den beiden Räumen des sog. Cambio, c
um 1500 von P. mit Hülfe des Ingegno gemalt, bei grosser Schönheit und Sorgfalt der Behandlung ein durchaus bezeichnendes Werk für P.'s Ansicht vom Geschmack der Peruginer; Nebeneinanderstellung isolirter Gestalten auf derselben Linie, Gleichartigkeit des Charakters bei antiken Helden, Gesetzgebern und Propheten, Mangel der wahren

---

[1]) Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat, wie seine Gestalten fühlen. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn ausgiebt — trotz des Schriftröllchens mit dem „Timete Deum" auf seinem Porträt in den Uffizien —, hätte Pietro seine Ek- *
stasen malen dürfen und sie könnten ganz wahr und gross sein; nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nöthigung bestimmen müssen. (Über die „Gesinnung" des Künstlers und Dichters cursiren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieselbe z. B. darin bestände, dass derselbe unaufhörlich sein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werk möglichst vollständige Programme seines individuellen Denkens und Fühlens von sich gäbe. Er hat aber als Künstler und Dichter gar keine andere Gesinnung nöthig als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werk die grösstmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen religiösen, sittlichen und politischen Überzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hie und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.)

a Thatkraft und Ersatz durch Sentimentalität. — In S. Agostino sind die acht Täfelchen mit Brustbildern von Heiligen (in der Sacristei)
b naiver als die übrigen Bilder. — In S. Pietro enthält die Sacristei wieder eine Reihe Täfelchen mit Halbfiguren, zu welcher einst auch die drei in der vatican. Galerie gehörten; in der Kirche mehrere Copien Sassoferrato's nach ähnlichen Halbfiguren. — Zahlreiche, meist
c schwache Bilder in vielen Kirchen, sowie in der Academie, wo auch
d die ganze Schule vertreten ist. — In S. Severo hat P. nach Rafaels Tode, im Jahr 1521, den Muth gehabt, unterhalb von dessen Fresco-
e bild Heilige auf die Mauer zu malen. — Das Frescobild einer Anbetung der Hirten in einer innern Capelle von S. Francesco del monte soll
f ein schönes Werk sein; ebenso dasjenige der Anbetung der Könige in S. Maria de' bianchi in dem nahen Città della pieve.

g In Florenz enthält der Pal. Pitti die berühmte Grablegung (1495), eine Sammlung von passiven Stimmungsköpfen, deren Wirkung bei der Abwesenheit anderer Contraste sich aufhebt; der Kopf Christi höchst unwürdig; das Ganze mehr durch die gleichmässige Vollendung als durch wahre Tiefe ausgezeichnet; — ebenda: Madonna das Kind anbetend, eins der wahrhaft empfundenen Bilder, leider sehr übermalt.
h — Uffizien: thronende Madonna mit 2 Heiligen, 1493, schon conventio-
i nell; — zwei Bildnisse. — Academie: Grosse Himmelfahrt Mariä, unten 4 Heilige, vom Jahr 1500, in engster Beziehung mit den Fresken des Cambio, theilweise conventionell, in einzelnen Köpfen aber von grösster Herrlichkeit; — ebenda: Gethsemane (früh?); die übrigen Bilder, auch die untere Gruppe in Filippino's Kreuzabnahme spät und zum Theil ganz fad.

k In der Pinacothek von Bologna: Madonna schwebend über vier Heiligen, Prachtbild vom Rang der eben genannten Himmelfahrt.

---

Von den Gehülfen Pietro's wird Ingegno mit besonderm Nachdruck genannt. Allein die zugänglichern Arbeiten, die man ihm bei-
l legt, sind streitig, so die treffliche Frescomadonna in der Capelle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol, mit dem mässigen Ausdruck

in der Art Alunno's. Bei diesem Anlass einige frühe anonyme Fresken der umbrischen Schule zu Rom: in SS. Vito e Modesto (1483); a
— S. Cosimato in Trastevere etc. b

Sodann Pinturicchio (1454—1513). Er stand schon früh mit Pietro in Verbindung (z. B. als Gehülfe bei den Arbeiten in der Sistina) und ist und bleibt in der Folge derjenige Maler der Schule, welcher vorzugsweise grosse Frescohistorien in Verding empfängt. Anfänglich von der florentinischen Darstellungsweise wenigstens angeweht, nimmt er dann auch die peruginische Seelenmalerei äusserlich in sich auf. Ein gründliches Studium hat er nie gemacht; er holt seine Motive zusammen, wo er sie findet, wiederholt sie bis zum zehnten Mal und braucht oft die Nachhülfe Anderer. Zugestandenermassen ein Geschäftsmann und Entrepreneur, gewiss mit geringem Gewinn, geniesst er uns gegenüber die günstige Stellung, dass man wenig von ihm erwartet und dann durch Züge köstlicher Naivetät, durch einzelne schöne Charakterköpfe und merkwürdige Trachten überrascht und durch die harmlose Art, wie er seine Geschichten als Staffage einer prächtigen Örtlichkeit (Gebäude, bunte Landschaften in flandrischer Art) vorbringt, vergnügt wird. (Die reiche decorative Ausstattung, S. 278.) Auch er giebt, was man damals, und zwar in der Umgebung der Päpste, billigte und haben wollte.

Unter Innocenz VIII. und Alexander VI. malten er und Andere die Lunetten und Gewölbe in fünf Sälen des Appartamento Borgia (Vatican) c
aus. Es sind Propheten, Sibyllen, Apostel, thronende Wissenschaften mit Begleitern, Legenden verschiedener Heiligen, endlich Geschichten des n. T.; das Meiste ohne irgend besondern Aufwand von Gedanken. Auch die Fresken in S. M. del popolo (Cap. 1, 3 und 4 rechts, Ge- d
wölbe des Chores) bieten nur allgemeines Schulgut. Die Reste in S. Pietro in Montorio und in S. Onofrio (untere Malereien der Chor- e
nische) scheinen von noch geringern peruginischen Händen zu sein; eher gehören dem P. die vier Evangelisten am Gewölbe der Sacristei f
von S. Cecilia. — Mit viel grösserer Theilnahme sind in Ara Celi g
(1. Cap. rechts) die Wunder und die Glorie des heil. Bernardin gemalt; hier strebt der Meister, wenn auch mit unzulänglichen Kräften, nach florentinischer Belebung. — In der Chornische von S. Croce in

a Gerusalemme sind die Geschichten des wahren Kreuzes an der unrechten Stelle und in unrichtigem Ton erzählt, zudem schwer übermalt; der segnende Salvator dagegen ein wahrhaft herrlicher Gedanke,
b der dem P. eigen sein könnte. — Im Jahr 1501 malte er eine ganze Capelle (links) im Dom zu Spello aus: die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und Pilger, und Christus unter den Schriftgelehrten; am Gewölbe Sibyllen. Hier, in einem Landstädtchen, liess er sich ganz unbefangen gehen und gab, mitten unter vielem Conventionellen und Handwerklichen, ein paar höchst liebenswürdige Züge, wie z. B. das andächtige Herannahen der Hirten und Pilger, Joseph und Maria im Tempel etc. Reiche, hohe Hintergründe; aufgesetzter Goldschmuck.
c — In dem Jahr 1502—1503 malte er mit Hülfe Mehrerer die Libreria (d. h. den Aufbewahrungsort der Chorbücher) im Dom von Siena aus. (Bestes Licht: Nachmittags.) Von der frühern Annahme: dass Rafael ihm dazu alle Entwürfe, ja die Cartons geliefert oder gar selbst Hand angelegt habe, ist man völlig zurückgekommen. (Von den sehr schönen Zeichnungen zu zweien dieser Compositionen, der Landung in Libyen und dem Empfang der Eleonora von Portugal, habe ich
d nur die erstere, in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizien,
e gesehen; die andere findet sich in Casa Baldeschi zu Perugia. Auch jene halte ich nicht für Rafaels Werk und glaube überhaupt nicht, dass ein Entwurf, so sehr er an Trefflichkeit das ausgeführte Werk überragen möge, desshalb nothwendig von einem andern Künstler sein müsse.) Es ist in diesen Scenen aus dem Leben des Aeneas Sylvius (Pius II.) nichts so gut und nichts so schlecht, dass es nicht je nach Stunde und Stimmung von Pinturicchio selbst erfunden und gemalt sein könnte; die Ausführung an sich ist von grosser und gleichmässiger Sorgfalt. — Hohe geschichtliche Auffassung, dramatische Steigerung der Momente — grossentheils Ceremonienbilder — muss man nicht erwarten, vielmehr sich damit begnügen, dass die lebensfähigen Charaktere und Gestalten hier zahlreicher sind, als sonst bei P. — Das Leben des Papstes ist dem glücklichen Maler unter den Händen zur anmuthigen Fabel, zur Novelle geworden, alles in Trachten und Zügen seiner Zeit, nicht der um 50 Jahre zurückliegenden. Kaum Pius selbst hat Bildnissähnlichkeit; Friedrich III. ist „der Kaiser“, wie

er in jedem Märchen vorkommen könnte. Diese Art von Unbefangenheit war ein wesentlicher Vortheil für jene Maler[1]).

Staffeleibilder von P. im Museum von Neapel (Himmelfahrt Mariä), a
Academie von Perugia (treffliches Altarwerk), Pal. Borghese in Rom b
(chronikartige Geschichten Josephs) u. a. a. O. Etwa auch die Dar- c
stellung im Tempel, in S. Agostino zu Arezzo (links)? ein schönes und d
tüchtiges Bild.

Unter den eigentlichen Schülern des Pietro war nächst Rafael Giovanni lo Spagna der ausgezeichnetste. Seine Madonna mit Schutzheiligen, im Stadthause von Spoleto, ist einer der allerrein- e
sten und jugendlichsten Klänge aus der ganzen Schule. — Bilder in zwei Kirchen des seitwärts von der Strasse nach Foligno gelegenen Städtchens Trevi (Mad. delle lagrime und S. Martino); — eine Madonna f
mit Heiligen in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi (Cap. der heil. g
Magdalena? vgl. S. 756, Anm.); — Fresken in der Kirche S. Jacopo zwischen Spoleto und Foligno, zum Theil aus seiner späten, manie- h
rirten Zeit; — dagegen ein frühes Bild (wenn es von ihm ist): die Krönung Mariä im Chor der Zoccolantenkirche von Narni (wenige i
Schritte von der nach Terni führenden Strasse); die erhöhte Stimmung der Gestalten, zumal der noch florentinisch schönen Madonna, ist noch fern von aller Ekstase. — Im Pal. Colonna zu Rom wird ein tüchti- k
ger S. Hieronymus in der Wüste dem S. beigelegt.

Die übrigen Schüler Giannicola, Tiberio d'Assisi, Adone Doni, die Alfani, Eusebio di S. Giorgio etc. möge man in den Kirchen von Perugia und der Umgegend aufsuchen. (Vom letztgenannten zwei gute und eigenthümliche Fresken — Ver- l
kündigung und Wundmale des heil. Franz — im Kreuzgang des Capuzinerklösterchens S. Damiano bei Assisi.) Sie sind in einzelnen guten Arbeiten origineller und aufrichtiger als der Meister in seinen

---

[1]) Das Abendmahl in Fresco, welches vor einigen Jahren in dem aufgehobenen Kloster *
S. Onofrio zu Florenz entdeckt und für Rafaels Werk ausgegeben wurde, ist eine peruginische Production und zwar am ehesten von Pinturicchio. Schon seit Jahren vertheidigten nur noch Nordländer die Autorschaft Rafaels mit Eifer; in Florenz schwieg man allmälig. In der letzten Zeit war das Werk unzugänglich, aus Gründen, die mit der wahren Beschaffenheit desselben zusammenhängen, wie sie nach Wegnahme eines Überzuges vom Jahr 1844 zum Vorschein kam.

spätern Durchschnittsleistungen, meist aber ziemlich schwach, und als die letzten von ihnen das Stylprincip der römischen Schule mit ihrer mangelhaften Formenbildung vereinigen wollten, fielen sie in klägliche Manier.

---

Über die Künstler der Mark Ancona und des Herzogthums Urbino ist der Verfasser ausser Stande, aus eigener Anschauung etwas Zusammenhängendes zu berichten. Die einzige Sammlung, welche eine (doch nur sehr unvollkommene) Übersicht gewährt, ist die der
a Brera zu Mailand. Der paduanische Schulstyl herrscht z. B. in einer Madonna mit vielen andern Figuren, vom Frate Carnevale (st. nach 1474), noch mit ziemlicher Härte. Von Giovanni Santi, dem Vater Rafaels, den man durchaus in Urbino und der Umgegend aufsuchen muss, findet sich hier bloss eine unbedeutende Verkündigung; — von Marco Palmezzano aus Forli, einem strengen Nachfolger Mantegna's, eine Geburt Christi (1492), eine Madonna mit vier Heiligen (1493) und eine Krönung der Maria (wozu noch, in den Uffi-
b zien, das späte Bild des Gekreuzigten in einer bedeutenden Felslandschaft, 1537, kömmt); — von Girol. Genga, der in der Folge Schüler Perugino's wurde, eine ganz bedeutende Versammlung von sitzenden Heiligen mit einer Glorie darüber, auf dem dunkeln Grunde etc.

---

Wir kehren durch die genannten Gegenden noch einmal nach Bologna zurück, um des Francesco Francia (geb. um 1450, st. 1517) willen, dessen Empfindungsweise wesentlich mit derjenigen des Perugino verwandt oder geradezu von derselben angeregt ist. In der Malerei ursprünglich Schüler des Zoppo di Squarcione (S. 812, c), hatte er bis tief in sein Mannesalter vorzugsweise der Goldschmiedekunst obgelegen, auch wohl Baurisse entworfen (S. 208, g). Dann möchte er zwischen 1480 und 90, am ehesten in Florenz, Perugino kennen gelernt haben, in der besten Zeit des letztern, vielleicht als derselbe jenes Fresco in S. M. M. de' Pazzi (S. 833, e) malte. (Wohlbemerkt, lauter Hypothesen.) Und so ist denn auch sein frühstes bekanntes Bild, die thronende Madonna mit sechs Heiligen und einem

lautenspielenden Engel, vom Jahre 1490 (Pinacoteca von Bologna) das a am meisten perugineske von allen seinen Werken; herrlich gemalt und von derjenigen Innigkeit des zum Theil ekstatischen Ausdruckes, welche dem Pietro selber nur in seiner besten mittlern Zeit eigen ist. Auch eine Verkündigung mit zwei Heiligen (ebenda) gehört wohl in diese Epoche. (Die thronende Madonna zwischen zwei Hallen mit vier Heiligen, sowie die Anbetung des Kindes mit Heiligen und Donatoren, ebenda, sind wohl spätere Bilder.) Auch später noch scheint er beständig auf Perugino hingeblickt zu haben.

Durch seine Verbindung mit Lorenzo Costa aber (S. 814) kam ein merkwürdig gemischter Styl zum Vorschein, welchen sich auch seine Schüler, darunter Giulio, sein Vetter und Giacomo, sein Sohn, sowie Amico Aspertini, aneigneten. Der gesunde, bisweilen selbst derbe Realismus, welchen hauptsächlich Costa vertrat und welcher auch in Francia selber von Hause aus vorhanden war, steht in einem beständigen Conflict mit der umbrischen Sentimentalität. Diese, auf kräftige, herbere Bildungen übertragen, nimmt jenen wunderlichen Ausdruck des „Gekränktseins" an. Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen nunmehr dem Beschauer einen Vorwurf darüber zu machen, dass er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen. Doch geht Francia nicht bis in das verhimmelte Schmachten hinauf. Überhaupt bleibt in ihm viel mehr Frisches, selbst Ritterliches als in dem spätern Perugino; er zeichnete sorgsamer und stellte nicht bloss seine Figuren freier und weniger conventionell, sondern wusste sie auch lebendig zu gruppiren, obwohl sein Liniengefühl ziemlich unentwickelt blieb. Die Gewandung ist vollends bei ihm fast immer lebendig und für jede Gestalt neu empfunden. Als alter Ostlombarde hat er Freude nicht an dem bloss ornamentalen Reichthum, sondern an der reellen Erscheinung und Modellirung der Trachten, Rüstungen, Ornate etc. Er konnte und wollte in diesen Dingen nicht mehr hinter Mantegna zurückgehen. Freilich ist die Erzählung, das Geschehen überhaupt, nicht seine starke Seite.

Sein allerschönstes Werk in Bologna ist wohl das Altarblatt in b der Cap. Bentivoglio zu S. Giacomo maggiore. Von den Engeln, welche die Madonna umgeben, sind die ihr nächsten höchst liebenswürdig, unter den Heiligen aber ist der S. Sebastian eine der voll-

kommensten Gestalten des XV. Jahrh. — Andere bedeutende Bilder:
a Die thronende Madonna mit Heiligen in S. Martino (erste Cap. links),
wobei die Landschaft ganz nach ferraresischer (und zwar nach Cos-
ta's) Art angebracht und behandelt ist. — Das Altarbild in der grossen
b Cap. links in SS. Vitale ed Agricola, köstliche musicirende und schwe-
bende Engel um ein altes Madonnenbild (die Fresken rechts von
Giacomo Francia, links von Bagnacavallo, aus beträchtlich späterer
Zeit, doch besonders die Visitation des Letztern noch fast ganz schlicht
und gut; in der Maria eine grosse und rührende Bewegung). — In
c der Annunziata hinten im Chor eine Verkündigung mit vier Heiligen,
auch zwei geringere Bilder zweite Cap. rechts und dritte Cap. rechts.
— U. s. w. s

d Die Fresken in S. Cecilia [1]), ein Werk der ganzen Schule, darf
man nicht mit allzufrischen florentinischen Eindrücken vergleichen;
was Erzählendes daran ist, giebt sich als Anleihe von dort zu erkennen,
und zwar als eine ziemlich befangene. Allein soweit hier Francia's
eigener Entwurf zu reichen scheint, sind es edle, lebensvolle Gestalten;
in seinen eigenen beiden Bildern gilt diess auch von den Köpfen und
von der ganzen Behandlung. Aber warum wendet sich Cæcilia so
vornehm verschämt ab, während Valerian ihr den Ring ansteckt?
Die Hand streckt sie ja doch aus! — (Costa's landschaftliche Gründe,
vgl. Seite 814, c.)

Von Francesco's Werken ausserhalb von Bologna könnte der be-
e zeichnete S. Stephanus (?) im Pal. Borghese zu Rom (wo auch zwei
Madonnen) ein ganz frühes Bild sein; — die thronende Madonna mit
f vier Heiligen in der Galerie von Parma etwa aus der Zeit, da er dem
Perugino am nächsten stand, die Kreuzabnahme ebenda kaum später;
g in der Galerie von Modena eine treffliche grosse Verkündigung, eben-
falls früh. — Von dem berühmten Bilde zu München (Maria im Rosen-

---

[1]) Ihre Vertheilung ist nach den Urhebern folgende:

Altarraum:

| | |
|---|---|
| Fr. Francia | Fr. Francia. |
| Lor. Costa | Lor. Costa |
| Tamaroccio | Tamaroccio |
| Chiodarolo | Am. Aspertini |
| Am. Aspertini. | Am. Aspertini. |

hag) eine alte Schulcopie in der Pinac. zu Bologna. — Eine spätere a
Annunziata in der Brera. b

Giacomo Francia's Hauptwerk, freilich in der Auffassung nicht von seinem Vater, sondern von den Venetianern inspirirt und daher frei von Sentimentalität, ist die prächtige im Freien sitzende Madonna c
mit S. Franz, S. Bernardin, S. Sebastian und S. Mauritius, datirt 1526, in der Pinac. zu Bologna. Was sonst dort und anderswo von ihm vorhanden ist, zeigt eine bald reinere, bald gemischtere Reproduction der Gedanken seines Vaters. Eins der frühsten Bilder: die Anbetung d
des Kindes, in S. Cristina, erster Altar, rechts.

Zeitweise wurde die Werkstatt eine Halbfigurenfabrik und die Veräusserlichung und Gedankenlosigkeit ging so weit, als in den schlimmsten Augenblicken bei Perugino. Das ennuyirte, mürrische Wesen verräth besonders die Madonnen dieser Art von Weitem.

Amico Aspertini ging in seinem frühsten Bilde (er nennt es e
sein tirocinium), das um 1495 gemalt sein möchte, ganz auf die am meisten perugineske Stimmung des Francia ein. Es ist eine grosse Anbetung des Kindes durch Madonna, Donatoren und Heilige, in der Pinac. zu Bologna. Die Fresken einer Cap. links in S. Frediano zu f
Lucca (Geschichten des Christusbildes „volto santo" etc.), zierlich und genau ausgeführt, mit einzelnem reizendem Detail, verrathen dann Eindrücke aller Art, wie sie der nie recht durchgebildete und selbständige Phantast unterwegs in sich aufnahm. — Als er einmal für Giorgione begeistert sein mochte, malte er das Bild in S. Martino zu Bo- g
logna (fünfter Altar, rechts), Madonna mit den heil. Bischöfen S. Martin und S. Nicolaus nebst den von diesem geretteten drei Mädchen. — Von seinem Bruder Guido A. eine gute, wesentlich ferraresische h
Anbetung der Könige, in der Pinac. zu Bologna.

---

In Neapel waren unter dem letzten Anjou (René) und unter Alfons von Aragonien Bilder der flandrischen Schule (s. unten) zu einem solchen Ansehen gelangt, dass sich mehrere einheimische Maler un-

mittelbar an denselben bildeten. So Simone Papa d. ä., dessen
a Gemälde vom Erzengel Michael (Museum von Neapel) wenigstens beweist, wie gerne er die van Eyck hätte erreichen mögen.

In diese Zeit fällt das Auftreten desjenigen Künstlers, welchen die Neapolitaner als den Vater ihrer Malerei zu feiern pflegen: des Zingaro (eigentlich Antonio Solario). Wenn er aber wirklich 1382 geboren und 1445 gestorben ist, so gehört ihm wohl keines der nach
b ihm benannten Werke: die grosse Madonna mit Heiligen (im Museum),
c die Kreuztragung (in S. Domenico magg., 6. Cap. r. oder del croce-
d fisso, neben dem Altar), S. Franciscus, der den Mönchen die Ordensregel giebt (soll sich in S. Lorenzo befinden), — und die 20 Fresken
e eines der Klosterhöfe bei S. Severino (S. 196, b. Bestes Licht: Vormittags). Letztere, welche vielleicht mit keinem der eben genannten — immer doch nur mittelguten — Kirchenbilder den Autor gemein haben, sind ein vorzügliches Werk vom Ende des XV. Jahrh., welches sogar eine Bekanntschaft mit damaligen florentinischen und umbrischen Arbeiten voraussetzt. (Auch die Trachten passen erst in diese Zeit.) Das Leben des heil. Benedict ist wohl nie trefflicher dargestellt worden, wenn nicht etwa Signorelli's Fresken in Monteoliveto (Toscana) in Abrechnung zu bringen sind. Der Typus des hier abgebildeten Menschengeschlechtes steht zwar unter dem florentinischen und hat in Nase, Blick und Lippen etwas Stumpfes, selbst Zweideutiges. Aber eine Fülle von lebendig und bedeutend dargestellten Bildnissfiguren hebt diess auf; schön und würdig bewegen sich die Gestalten auf einem mittlern Plan, hinter welchem der bauliche oder landschaftliche Grund leicht und wohlthuend emporsteigt. Der Meister kannte z. B. so gut wie Giorgione die reizende Wirkung schlanker, dünnbelaubter Stämme, welche sich vor und neben steilen Felsmassen u. dgl. hinaufziehen; überhaupt ist hier die Landschaft mit vollem Bewusstsein als Stätte bedeutender Ereignisse behandelt, ohne die flandrische Phantasterei und Überfüllung. Nirgends bemerkt man ein Versinken in das Barocke oder ins Flaue; ein gleichmässiger edler Styl belebt Alles[1]. — Der stille Hof, mit der noch in ihren Trüm-

[1]) Ein anderes Leben des S. Benedict im obern Stockwerk jener ionischen Doppelhalle
* (S. 179, h) bei der Badia in Florenz ist mir immer wie eine Vorübung desselben Malers vorgekommen.

mern herrlichen Riesenplatane, eine Oase mitten im Gewühl Neapels, erhöht noch den Eindruck.

Unter den Schülern des Zingaro wird ausser dem schon genannten Papa d. ä. hauptsächlich der beiden Donzelli gedacht, deren schwankende, obwohl ansprechende Eigenthümlichkeit man in einigen Bildern des Museums verfolgen kann. — Ein Maler von schönem und a
mildem Ernst, obwohl von geringer Ausbildung, ist Silvestro de' Buoni. (Kirche Monteoliveto, Cap. Piccolomini, links vom Portal: b
Himmelfahrt Christi mit Seitenheiligen; — S. Restituta beim Dom: c
Madonna mit 2 Heiligen; — Anderes im Museum; — in seiner Art: d
Dom von Capua, in einer Cap. rechts: Mad. mit 2 Heiligen; — Ca- e
thedrale von Fondi, in einer Cap. rechts: ähnliches Bild; — u. s. w.) f
Wir würden diesen Maler und seinen Schüler Antonio d'Amato (Bild in S. Severino) nicht nennen, wenn nicht neben den Werken der spä- g
tern neapolitanischen Schule das Auge gerade solchen Bildern so dankbar entgegenkäme, in welchen mit einfachen Mitteln nach der Darstellung des Höhern gestrebt worden ist[1]).

---

Welchen Eindruck können neben diesen Schöpfungen eines gewaltig aufgeblühten Kunstvermögens die altniederländischen und altdeutschen Gemälde hervorbringen? — Man würde sehr irren, wenn man glaubte, das Italien des XV. und XVI. Jahrh. hätte sie missachtet; schon die verhältnissmässig bedeutende Anzahl, in welcher sie durch die italienischen Galerien und Kirchen verbreitet sind, beweist das Gegentheil. Mag es hie und da blosse Luxussache gewesen sein, nordische Bilder zu besitzen — immerhin müssen die damaligen Italiener in der nordischen Kunst etwas Eigenthümliches anerkannt und werthgeschätzt haben.

Die altflandrische Schule der Brüder Hubert und Johann van Eyck hatte die Richtung des XV. Jahrh., den Realismus, reichlich um ein

[1]) Die schöne Anbetung der Hirten in S. Giovanni maggiore, 1. Cap. r., könnte etwa von * einem neapolitanischen Nachfolger Lionardo's sein.

Jahrzehnt früher bethätigt als Masaccio. Schon bei Lebzeiten der beiden Brüder scheinen einige jener Bilder nach Neapel gelangt zu sein, welche dann auf die dortige Schule einen so grossen Einfluss
a ausübten. Der heil. Hieronymus mit dem Löwen in seiner höchst wirklichkeitsgemäss dargestellten Studirstube (Museum von Neapel) ist in neuerer Zeit als eines der überaus seltenen Werke des Hubert van Eyck anerkannt worden; möglicher Weise die frühste realistische Production, welche überhaupt auf italienischem Boden vorhanden war. Welches Staunen musste die Künstler Neapels ergreifen, als sie die ersten ganz lebenswahr wiedergegebenen Figuren in einer miniaturartig gewissenhaften Örtlichkeit vor sich sahen. Ein solcher Fortschritt in die Wirklichkeit wäre schon an sich immer der populären Bewunderung sicher, auch ohne Huberts tiefen Ernst. (Die An-
b betung der Könige in der Kirche des Castello nuovo, im Chor links, ist in neuerer Zeit als das Werk eines spätern Nordländers unter Lionardo's Einwirkung erkannt worden; früher galt sie als Werk des Joh. v. Eyck.)

In der Folge war es dann zunächst die sog. Technik, die den altflandrischen Bildern einen besondern Werth gab, d. h. jener tiefe Lichtglanz der Farben, welcher selbst die prosaisch aufgefassten Charaktere und Hergänge mit einem poetisch ergreifenden Zauber umhüllt. Sobald als möglich lernte man den Niederländern das Verfahren ab. Das neue Bindemittel, das Öl (und der nicht minder wesentliche Firniss) war dabei lange nicht die Hauptsache; viel höhere Fragen des Colorites (der Harmonie und der Contraste) mögen bei diesem Anlass ganz im Stillen erledigt worden sein.

Ferner imponirte die delicate Vollendung, welche aus jedem guten flandrischen Bild ein vollkommenes Juwel macht. Endlich gab die flandrische Behandlung der Landschaft und der in Linien- und Luftperspective (verhältnissmässig) so vorzüglich wahren Architekturen der italienischen Malerei einen geradezu entscheidenden Anstoss.

Für die Auffassung im Grossen gewährten die Niederländer den Italienern nichts, was diese nicht aus eigenen Kräften schon gehabt hätten, wenn auch in anderer Weise. Doch empfand man in den Andachtsbildern der Ersten gar wohl den gleichmässigern, durch kein (über den Gegenstand indifferentes) Schönheitsstreben beirrten

Ernst. Zur Zeit Michelangelo's galten die niederländischen Bilder für „frömmer" als die italienischen.

Die nächsten und die mittelbaren Schüler der van Eyck sind in Italien zum Theil vorzüglich vertreten.

Von Justus von Gent das Hauptwerk in S. Agata zu Urbino, a
die Einsetzung des Abendmahls, 1474. (Der Justus de Allamagna, welcher 1451 im Kreuzgang von S. Maria di Castello zu Genua, nächst b
der Kirche, eine grosse Verkündigung in Fresco malte, ist ein anderer, wahrscheinlich oberdeutscher Meister jener Zeit, wie bes. die liebliche, reich-blonde Madonna zeigt. Die Rundbilder mit Propheten und Sibyllen am Gewölbe scheinen von einer härtern, ebenfalls deutschen Hand herzurühren.)

Das bedeutendste Werk des Hugo van der Goes ist in S. Maria la nuova zu Florenz an verschiedene Stellen vertheilt vor- c
handen: eine grosse Anbetung des Kindes durch Hirten und Engel; auf den Flügelbildern der Donator mit seinen Söhnen und zwei Schutzheiligen; seine Gemahlin mit einer Tochter und zwei weiblichen Heiligen. Maria und die Engel zeigen Hugo's bekümmerten und doch nicht reizlosen Typus, die Seitenbilder aber die ganze ergreifende flandrische Individualistik. Hier und an ähnlichen Bildern mögen die alten Florentiner die Porträtkunst gelernt haben. — In den Uffizien d
gehört dem Hugo, wie ich glaube, das herrliche kleine Bild einer thronenden Madonna mit 2 Engeln, unter einem prächtig verzierten Renaissancebogen. (Dem Memling beigelegt.) Keine damalige italienische Schule verfolgte gerade diese Intention, keine hätte ein so leuchtend schönes und zartes Tafelbild geliefert. Mehrere geringere Nachahmungen, z. B. in der Galerie Manfrin zu Venedig, wo sich e
übrigens auch eine treffliche kleine Verkündigung findet, die mir wie eine Inspiration Hugo's mit der Ausführung eines niederrheinischen Malers erschien. — In den Uffizien wird eine thronende Madonna mit f
2 heiligen Frauen und 2 krönenden Engeln dem Hugo wirklich beigelegt, welche eher einem andern Niederländer um 1500 gehören könnte. Dagegen steht ihm der Maler eines köstlichen kleinen Bildes vom Tode der Maria in der Galerie Sciarra zu Rom sehr nahe, wenn g
dasselbe nicht von ihm selbst ist. Die verkommenen und verdriesslichen Züge der meisten Anwesenden gehen freilich schon über die

Grenze hinaus, welche auch ein Castagno und Verocchio nicht überschritten.

„In der Art des Rogier von Brügge" — so muss ich eine
a Kreuzabnahme bezeichnen, welche seit einigen Jahren in der Galerie
Doria zu Rom aufgestellt ist[1]). Hier erscheint die nordische Kunst
im Nachtheil — nicht durch den bis nahe an die Grimasse gesteigerten
Schmerzensausdruck, denn z. B. Guido Mazzoni (S. 635) geht viel
weiter und fügt noch die pathetischen Gesten hinzu — wohl aber
durch die unschöne Anordnung, die ihr so oft eigen ist, wenn sie die
Symmetrie verlässt, und durch die mangelhafte Bildung des zugleich
so sorgsam ausgeführten Leichnams. Auch eine andere Grablegung,
b in den Uffizien, dem Rogier van der Weyde zugeschrieben,
regt zu der Frage an, wie es möglich gewesen, dass die alten Niederländer der Wirklichkeit das Einzelne mit so scharfem Auge absehen, mit so sicherer und unermüdlicher Hand nachmalen, und dabei
das Leben des Ganzen, das Geschehen so verkennen konnten. Die
Freude des Florentiners an den Motiven der beseelten Bewegung
c fehlte ihnen fast ganz. (Noch eine Grablegung, diese wirklich von
Rogier van der Weyde, im Museum von Neapel.)

d Von Jan Memling besitzt die Galerie zu Turin ein Hauptwerk,
die Passion in verschiedenen Momenten auf einer Tafel vereinigt, das
Gegenstück zu den sieben Freuden der Maria in der Münchner Pinakothek.
e In den Uffizien: S. Benedict und ein Donator (1487), wundervolle Halbfiguren. (Zu vergleichen mit den Porträts eines Mannes
und seiner Frau, ebenda, von einem ungleich befangenern flandrischen
f Zeitgenossen.) — Eine gute alte Nachahmung nach dem berühmten
heil. Christoph (zu München) in der Galerie von Modena. Ebendaselbst
von einem Maler, der zwischen Memling und Messys in der Mitte
stehen mag: Maria und S. Anna im Freien, dem Kind Früchte reichend.

Einem alten Holländer des XV. Jahrh. könnte in der Academie
g zu Pisa das Bild der heil. Catharina mit einer Stadtansicht angehören.

[1]) Der Verf. hat seit 1847 keine nordischen Kunstsammlungen mehr gesehen und bittet um Nachsicht, wenn er die nach neuern Resultaten mannigfach veränderten Bilderbenennungen derselben in Betreff der Flandrer nicht kennt, somit auch die Bilder in Italien nicht danach benennen kann. Möchte sich bald ein Waagen oder Passavant dieses ganzen Capitels annehmen!

Von Deutschen des XV. Jahrh. ist in Italien wenig vorhanden. Ihre Werke boten gerade das, was man an den Flandrern am meisten bewunderte, nur unvollkommen, nur aus zweiter Hand dar, nämlich die feine, prächtige Vollendung, die Farbengluth, das Weltbild im Kleinen. Doch giebt es im Museum von Neapel mehrere (jetzt a getrennte) Flügelbilder, u. a. Anbetungen der Könige, deren eine von Michel Wohlgemuth herrührt. Es ist etwas Rührendes um diese blonden, haltungslosen Gesellen in ihrem königlichen Putz, wenn man sich dabei an das entschiedene Wollen und Können der gleichzeitigen Italiener erinnert. Eine besondere Andacht sind wir aber der deutschen Schule des XV. Jahrh. doch nicht schuldig. Sie verharrte bei ihren Mängeln mit einer Seelenruhe, die nicht ganz ehrlich gewesen sein kann. Da es ihr zu unbequem war, das Geistige im Leiblichen, die Seelenäusserung in der Körperbewegung darstellen zu lernen, so ergab sich ein grosser Überschuss an unverwendbarer Phantasie, die sich dann auf das Verzwickte und Verwunderliche warf. Man sieht z. B. in den Uffizien eine Auferweckung des Lazarus mit Seitenbildern b und (bessern) Aussenbildern, datirt 1461, von einem Nicol. Frumenti, in welchem irgend ein Meister Korn aus der Umgebung der Colmarer Schule zu vermuthen ist. Wer gab nun diesem (gar nicht ungeschickten) Maler das Recht zu seinen abscheulichen Grimassen? Die Lebenszeit Dürers und Holbeins, die den festen und grossen Willen zu Gunsten der Wahrheit hatten, ging dann bessserntheils mit dem Kampf gegen solche und ähnliche Manieren dahin.

Es ist Zeit, zu diesen grossen Meistern vom Anfang des XVI. Jahrh. überzugehen. Italien besitzt auch aus dieser Zeit der nordischen Kunst beträchtliche Schätze.

Zunächst von dem bedeutendsten niederländischen Meister um 1500, Quentin Messys. In S. Donato zu Genua (zu Anfang des c linken Seitenschiffes) eins seiner Capitalwerke: reiche Anbetung der Könige, auf den Seitenflügeln S. Stephan mit einem Donator und S. Magdalena, mit landschaftlichem Hintergrund in der Art Patenier's. Hier wie bei Messys überhaupt löst sich die Strenge der alten Niederländer in eine milde Anmuth der Züge und der Bewegung auf; die Köpfe, wie von einem Bann erlöst, blass mit dem Lächeln der Genesung; die Farben, befreit von dem Crystallglanz der Frühern,

ergehen sich in sanften Übergängen und Spiegelungen, die Liebe zum
glänzenden Detail aber sucht sich ihre neuen Probleme z. B. in ein-
zelnen höchst vollendeten Stoffbezeichnungen wie die Jaspissäulen,
a der Goldschmuck u. s. w.[1]). Das Doppelporträt in der Malersamm-
lung der Uffizien, bez. 1520, welches dort als das des Messys und
seiner Frau gilt, mag von ihm gemalt sein; dass es ihn darstelle, ist
b wenigstens nicht unmöglich. Das Porträt eines Cardinals im Pal.
Corsini zu Rom ist mindestens ein vortreffliches Werk seiner Rich-
tung.

Von der damaligen niederländischen Landschaftsmalerei giebt ein
c schönes Bild im Pal. Pallavicini (Str. Carlo Felice) zu Genua einen
Begriff; es ist die Ruhe auf der Flucht in einer jener heimlichen
Waldlandschaften, welche uns eine der schönsten poetischen Seiten
der damaligen nordischen Kunst offenbaren. (Nicht wohl von Pate-
nier.) — Von Herri de Bles ist nichts in dieser Richtung Bezeich-
d nendes zu nennen; sein Thurmbau von Babel (Acad. von Venedig) ist
e um der Figuren willen gemalt; in seiner Pietà (S. Pietro in Modena,
2. Alt. r.) scheint gerade die Landschaft halb ferraresisch behandelt.

Was sollen wir nun über Lucas von Leyden sagen, der als
„Luca d'Olanda“ ein Gattungsbegriff für die italienischen Cu-
stoden geworden ist? Anerkanntermassen gehören ihm die beiden
f Eccehomo's in der Tribuna der Uffizien und in der Capelle des Pa-
g lazzo reale zu Venedig (hier mit Pilatus und Schergen, unter Dürers
Namen). Es bleibt bedenklich, einem Maler, der so verschieden und
so Verschiedenartiges gemalt hat, auf Grund dieser beiden Bilder hin
hundert andere zu- oder abzusprechen. Welche Autorität der lichte
h derbe Profilkopf für sich hat, der in den Uffizien als sein Porträt gilt,
i weiss ich nicht. Die Kreuzabnahme, die im Pal. Pallavicini, und die
k thronende Madonna mit heiligen Frauen, die in der Academie von
Venedig seinen Namen führen, sind sicher nicht von ihm. Wie es
l sich mit den beiden Altarwerken im Museum von Neapel (einer An-
betung der Könige und einer Passion mit Donatoren) verhält, kann
ich aus dem Gedächtniss nicht angeben. Eine Menge sogen. Luca's

---

[1]) Die vier altniederländischen und altdeutschen Bilder „in einem besondern Zimmer“ des
* Pal. Ducale zu Genua habe ich 1854 vergebens zu erfragen gesucht.

sind von ganz geringem Belang. — Wenn ein Bild des Gekreuzigten mit Heiligen und Donatoren, in der Academie von Venedig, auf feine a Leinwand gemalt, mit sehr sorgfältigen Köpfen, als „Martin Engelbrecht“ benannt wird, so hat man damit vielleicht Luca's Lehrer Cornelius Engelbrechtsen gemeint.

Vom ältesten Breughel besitzt das Museum von Neapel u. a. b zwei Temperabilder auf Leinwand; das eine, mit der Allegorie des von der „Welt“ betrogenen Büssers, ist bezeichnet und von 1565 datirt; das andere stellt das Gleichniss von den Blinden dar. — Von denjenigen niederländischen Zeitgenossen Breughels, welche zur italienischen Weise übergegangen waren, findet sich in Italien wenig Nennenswerthes oder es trägt die italienischen Namen der zu Grunde liegenden Originale. Mehrere der betreffenden Niederländer haben Copien und Pasticcio's nach Lionardo und Rafael geliefert, die man damals und später täuschend fand.

Eine ziemlich grosse Categorie machen diejenigen Bilder aus, welche ich in Ermangelung näherer Specialkenntniss als niederländisch-niederrheinische bezeichnen muss. Es ist derjenige, meist an die Behandlung des Quentin Messys erinnernde Styl, welcher in den Jahren 1510—1530 in verschiedenen Nuancen von Flandern bis nach Westfalen herrschte. Das schönste und reichste dieser Gemälde, im Museum von Neapel, Saal der Meisterwerke, ist eine grosse An- c betung des Kindes mit Donatoren, Heiligen, Mönchen, Nonnen und einer Unzahl von Putten, unter prächtigen Renaissanceruinen mit reichem Durchblick, bez. 1512. (Das angebliche Monogramm AD ist darauf nicht zu finden, an Dürer nicht zu denken; die Behandlung am ehesten mit derjenigen des „Todes der Maria“ in München zu vergleichen.) Dasselbe Museum enthält noch mehrere kleinere und eben- d falls werthvolle Bilder dieser Gattung. In der Brera zu Mailand ein e dreitheiliges Bild (Geburt, Anbetung der Könige, und Ruhe auf der Flucht). Von einem etwas spätern, noch guten Meister derselben Richtung: die Anbetung des Kindes im Pal. Manfrin zu Venedig (als f Dürer benannt). U. m. a. Zwei kleine Juwelen der Gal. Colonna zu g Rom, Madonnen auf Goldgrund, umgeben von Rundbildern in Miniatur mit den Leiden und Freuden, wage ich nur als niederländisch um 1500 zu bezeichnen.

Endlich die deutschen Meister der Blüthezeit. Auch sie müssen schon hier erwähnt werden, weil sie in der Entwicklung nur mit den grossen Italienern des XV. Jahrh. parallel gehen.

Von Albrecht Dürer bleibt selbst nach Abzug aller falschen
Taufen auf „Alberto Duro“ noch eine ganze Reihe echter Bilder
a übrig. Dieselbe beginnt mit dem Porträt seines Vaters in den Uffi-
zien, und fährt fort mit seinem eigenen phantastisch costumirten Por-
trät (ebenda, 1498). Dann folgt ein Meisterbild seiner mittlern Zeit,
die Anbetung der Könige (Tribuna ebenda, 1504) und eine vortreff-
liche, grün ausgeführte, weiss aufgehöhte Zeichnung der Kreuzigung
(1505, ebenda, im vierten Zimmer von der Tribuna rechts, mit einem
von Breughel bemalten Deckel verschlossen). — Ein Denkmal seines
b Aufenthaltes in Venedig 1506 ist der Christus unter den Schriftgelehr-
ten, ein stellenweise wahrhaft venezianisches, zum Theil aber auch
ganz barockes Halbfigurenbild, im Pal. Barberini zu Rom. (Beiläufig:
c man suche unter den 1502—1511 von Carpaccio ausgeführten Malereien
in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni zu Venedig das Bild des
heil. Hieronymus im Studirzimmer, und vergleiche es mit Dürers be-
rühmtem Stich vom Jahr 1514, um zu sehen, wie vielleicht das Be-
fangene zum Unvergänglichen angeregt hat.) Aus der spätern Zeit
d sind die beiden Apostelköpfe der Uffizien (1516, in Tempera), welche
zwar Dürers ganze Energie, aber noch nicht den hohen Schwung be-
kunden, der seinem letzten Werke, dem Vierapostelbilde in München,
e vorbehalten war. Die lebensgrossen Bilder von Adam und Eva (Pal.
Pitti), welche um dieselbe Zeit gemalt sein können, wenn sie wirklich
von Dürer sind, zeigen als Akte eine wenigstens nicht unschöne Bil-
f dung. Sein spätestes in Italien vorhandenes Werk, die Madonna vom
Jahr 1526 in den Uffizien, ist schon vom Geiste der eindringenden
Reformation berührt, ohne Glorie und Schmuck, herb, häuslich.

Diese Werke hängen zum Theil in denselben Sälen, welche Rafael, Tizian und Correggio beherbergen. Soll man ihnen durchaus nur auf historischem Wege gerecht werden, sie gleichsam nur „entschuldigen“ können? Jedenfalls würde Dürer, Arbeit gegen Arbeit gehalten, neben Rafael kaum verlieren; die wenn auch nur relative Belebung und Befreiung, welche die deutsche Kunst (allerdings zu spät!) ihm verdankte, war ein Unermessliches, das ohne die lebens-

lange Anstrengung eines grossen Geistes gar nicht erreicht worden wäre. Aber auch nach einem absoluten Massstab gemessen behalten diese Gemälde einen hohen Werth. Die Formen, ohne alle Idealität, aber auch ohne abstracte Leere, entsprechen — namentlich in den Bildern, wo die Phantasterei der Jugend überwunden ist — im vollkommensten Grade Dem, was Er damit ausdrücken wollte; sie sind das angemessenste Gewand für s e i n e Art von Idealismus. Alles selbst erworben! ein Mensch und ein Styl, die jeden Augenblick identisch sind! Wie viele im XVI. Jahrh. können sich dessen rühmen? Wie haben sie einander, ganze Schulen entlang, die Empfindungs- und Ausdrucksweise nachgebetet!

Von Dürers Schülern ist H a n s S c h ä u f f e l i n in den Uffizien a
durch 8 Bilder mit der Legende des Petrus und Paulus vertreten, welche zu seinen besten Arbeiten gehören. Die Schüler warfen sich wieder in das Phantastische, dessen sich Dürer mit grosser Anstrengung allmälig entledigt hatte. Bei A l b r e c h t A l t d o r f e r, welchem zwei artige Bilder der Academie von Siena angehören könnten, ge- b
winnt dasselbe sogar eine ganz angenehm-abenteuerliche Gestalt, zumal in Betreff der Landschaft. — Dem G e o r g P e n s wird in der c
Malersammlung der Uffizien ein vortreffliches jugendliches Porträt, angeblich sein eigenes, zugeschrieben. (Sollte etwa der sog. Cesare d
Borgia in der Galerie Borghese zu Rom, angeblich von Rafael, sein Werk sein?)

Von L u c a s K r a n a c h findet man ein frühes und vorzügliches Bildchen (1504) im Pal. Sciarra zu Rom: die heil. Familie mit vielen e
singenden und springenden Engelkindern in einer phantastischen Landschaft nach Art der fränkischen Schule. Sonst ist von ihm in Italien nur Mittelwaare: Adam und Eva in der Tribuna der Uffizien, säch- f
sische Herzöge u. s. w. in einem andern Saal. Ein kleiner Ritter S. Georg in bunter Landschaft wiegt diess Alles auf.

Von ungenannten Oberdeutschen: ein vorzügliches, leider sehr g
verwaschenes Cardinalsporträt im Museum von Neapel, fein und geistvoll aufgefasst wie irgend ein deutsches Porträt der Zeit; — mehrere Porträts aus dem Hause Habsburg (Erzherzog Philipp, Carl V, Ferdinand I) theils oberdeutsch, theils niederländisch, in demselben Saal h
des Museums von Neapel, im Pal. Borghese zu Rom, u. a. a. O.

Von Nicol. Manuel, Martin Schaffner und Hans Baldung ist mir mit Wissen kein Bild vorgekommen. Dagegen hat der grosse Hans Holbein d. J. mit Dürer und Lucas das Schicksal gehabt, ein Collectivname zu werden.

Zuerst ist ein Bild zu nennen, welches gerade seinen Namen nicht
a trägt, sondern als „Ignoto Tedesco,' in einem der deutschen Säle der Uffizien hängt: der Gekreuzigte (in diagonaler Richtung gestellt) mit Maria, Johannes, Magdalena und der Donatorenfamilie in einer Landschaft. Wenn die Innenbilder des Altarwerkes der Universitätscapelle im Freiburger Münster von H. sind, so gehört ihm auch dieses fleissige, namentlich in der untern Gruppe höchst bedeutende Werk an. Freie, glückliche Anordnung, lebensvolle Modellirung, tiefer Ausdruck.

b Dann unter seinem Namen in den Uffizien: 1) das echte, vollendet treffliche Porträt des 33jährigen Richard Southwell (1528); — 2) der vielleicht echte, licht gemalte Greisenkopf mit flachsweissem Zwickelbart (wovon eine befangenere, fleissige Copie in der Galerie
c Brignole zu Genua unter dem Namen Luca d'Olanda); — 3) das sehr zweifelhafte kleinere Porträt eines halb schielenden Mannes auf rothem Grunde, jedenfalls erst um 1550; — 4) zwei kleine Porträts, Mann und Frau, von irgend einem Niederländer; — 5) das Miniaturbild Franz I im Harnisch, zu Pferde, in der Art des Clouet, gen. Janet (von dessen Styl auch sonst[1]) Mehreres, nicht selten unter Holbeins Namen vorkömmt); — 6) das eigene Porträt Holbeins in der Malersammlung (d. h. ein mit Kohle und Stiften gezeichneter, mit wenigen Farben getuschter Kopf auf einem Blättchen Papier, welches später in ein grösseres Blatt eingefasst, mit Goldgrund versehen und mit Zuthat eines rohen hellblaugrauen Kittels vollendet wurde. Ursprünglich wohl von Holbeins Hand, in der Art mehrerer der von Chamberlaine herausgegebenen Köpfe; trotz aller Misshandlung und Firnissung sind z. B. die Partien um das linke Auge und der Mund noch herrlich. Aber das dargestellte Individuum mit den hellgrauen Augen, der viereckigen Gesichtsform und der brutalen Oberlippe ist nicht Holbein, die Inschrift modern).

---

[1]) Einiges z. B. im Pal. Pitti, auch zu Genua im Pal. Adorno etc.

Das Porträt eines vorwärts deutenden Mannes mit breitem Gesicht und flachem Barett, im Pal. Pitti, kann bei trefflicher Charakteristik doch wegen der Verzeichnung im Kopf und der Absichtlichkeit in der Anordnung der Hände nicht als H.'s Werk gelten. — Das Bildniss eines Armbrustschützenmeisters (?) im Pal. Guadagni zu Florenz verhält sich zu H.'s Werken etwa wie diejenigen des Hans Asper. — Das sehr schöne Bildniss des Prospero Colonna im gleichnamigen Palast zu Rom ist wohl eher von einem Niederländer. — Von den Holbeins im Pal. Borghese ist wenigstens der junge Mann mit Handschuhen wohl echt und vortrefflich. — Von den Porträts des Erasmus hängt dasjenige im Museum von Neapel für jede nähere Untersuchung zu dunkel; dasjenige in der Galerie zu Parma (1530) erscheint zu überfleissig und ängstlich, um etwas anderes als eine gute (oberdeutsche?) Copie zu sein.

Von der augenschädlichen Prüfung der italienischen Glasgemälde möchte ich am liebsten ganz abrathen, damit die Sehkraft für die Fresken ungeschwächt bleibe. Weil aber eine ganz ansehnliche Menge bedeutender Werke dieser Art vorhanden ist, so darf ich sie nicht völlig übergehen. Besondere Studien möge man hier nicht erwarten.

Die Glasmalerei mag in Italien während des ganzen spätern Mittelalters hie und da geübt worden sein, allein im Grossen ist sie doch erst mit dem gothischen Baustyl vom Norden her eingedrungen. Ich entsinne mich keines Glasgemäldes von romanischem Styl. Noch ganz spät sind es transalpinische oder doch im Norden gebildete Künstler, welche mehrere der bedeutendsten Werke ausführen.

Wie vieles von den Glasgemälden des Domes von Mailand noch der Erbauungszeit angehört, weiss ich nicht anzugeben; die der grossen Chorfenster sind modern; die der Südseite, welche noch bei den Ereignissen von 1848 Schaden litten, werden einer Restauration unterliegen müssen. — Für das grosse Chorfenster in S. Domenico zu

Perugia (1411) wird ein gewisser Fra Bartolommeo namhaft
gemacht; eine Reihe Geschichten und vier Reihen Heilige, von ziem-
lich allgemeinem Styl. Von einem in Lübeck erzogenen Toscaner,
dem Francesco di Livi aus Gambassi (bei Volterra) rührt
a ein grosser Theil der Glasmalereien im Dom von Florenz her (seit
1436); die meisten aber werden dem berühmten Erzgiesser Lorenzo
b Ghiberti zugeschrieben, so namentlich die der drei vordern Rund-
fenster. Weder die einen noch die andern machen irgend einen be-
deutenden, zwingenden Eindruck. Viel eigenthümlicher ist die Kreuz-
c abnahme im vordern Rundfenster von S. Croce, angeblich ebenfalls
von Ghiberti.

Ein höheres Interesse gewinnen die Glasgemälde erst von der Zeit
an, da der grosse italienische Realismus des XV. Jahrh. auch sie
durchdringt; fortan unterscheiden sie sich von den gleichzeitigen
nordischen nicht nur durch den Styl der Zeichnung und Auffassung,
sondern auch indem sie freier den decorativen Zwecken dienen und
zugleich viel mehr eigentliche Gemälde von abgeschlossener Bedeu-
tung sein wollen als im Norden.

Aus deutschem und italienischem Realismus mischte sich der Styl
des seligen Prediger-Laienbruders Jacob von Ulm (1407—1491),
d welcher in S. Petronio zu Bologna das prächtige Fenster der 4. Cap.
rechts verfertigte (und vielleicht auch dasjenige der 4. Cap. links unter
seiner Leitung entstehen sah). Von den übrigen Fenstern dieser Kirche
ist dasjenige der 7. Cap. links (Cap. Bacciocchi) vorzüglich schön nach
dem energischen Entwurf des Lorenzo Costa gearbeitet; von ähn-
lichem Styl das der 5. Cap. links. Für dasjenige der 9. Cap. rechts
nimmt man einen Entwurf Michelangelo's an; die Motive der ein-
zelnen Heiligen erinnern aber ganz direct an Bandinelli's Relieffiguren
der Florentiner Chorschranken (S. 680, d); die Ausführung sehr reich-
farbig für diese späte Zeit. — Von Costa rührt in Bologna wohl ohne
e Zweifel auch das Rundfenster von S. Giovanni in monte her. (Jo-
hannes auf Pathmos; die Nebenfenster geringer.) — In S. Giovanni
f e Paolo zu Venedig gilt das grosse Fenster des rechten Quer-
schiffes als Composition des Bartol. Vivarini, ich weiss nicht
mit welcher Sicherheit. (Die Inschrift ist modern; die obere Figuren-
reihe eher von V.'s Styl als die untere.)

In F l o r e n z ist das grosse Chorfenster von S. Maria novella, von a A l e s s a n d r o F i o r e n t i n o (etwa Sandro Botticelli?), aus dem Jahr 1491, nur von mittlerem Werthe; dagegen kann das Glasgemälde der nächst anstossenden Cap. Strozzi das beste von Florenz heissen; es scheint mit sammt den Fresken von Filippino Lippi componirt. — Einige gute kleinere Arbeiten auch in S. Spirito, in der Cap. de' b Pazzi bei S. Croce, in S. Francesco al monte, in S. Lorenzo etc., von c einem kenntlichen gemeinsamen Typus, welcher die Composition eines Florentiners und die Ausführung eines Nordländers zu verrathen scheint.

L u c c a besitzt in den herrlichen Chorfenstern des Domes vielleicht d das Beste dieser ganzen Richtung; sie erinnern am Meisten an die Fenster der Cap. Strozzi. Auch die übrigen Glasgemälde dieses Domes sind von den bessern. — In S. Paolino einiges Gute in der Art e der oben (diese Seite: b, c) genannten, etwa um das Jahr 1530. — Im Baptisterium bei S. Giovanni das Rundfenster mit der Gestalt des f Täufers, erst vom Jahr 1572.

In A r e z z o sind die schönen Glasgemälde der Annunziata noch g aus dem XV. Jahrh.; im Dom aber begegnet man dem namhaftesten h Glasmaler der rafaelischen Zeit, W i l h e l m v o n M a r s e i l l e. Es ist derselbe, welcher zu R o m die beiden Seitenfenster des Chores von i S. M. del popolo mit Geschichten Christi und der Maria schmückte, — damals, unter Julius II, wahrscheinlich nach Compositionen eines tüchtigen umbrischen Meisters. Später, im Dom von Arezzo mag er andern Vorlagen oder seiner eigenen Erfindung gefolgt sein; genug, sein Styl ist hier im Ganzen derselbe, welcher die damals in Italien arbeitenden Niederländer charakterisirt. Die Grenzen der Gattung, welche sich möglichst einer architektonischen Ruhe zu befleissigen hat — nicht nur um nicht mit dem Stabwerk gothischer Fenster zu collidiren, sondern um nicht zu ihrer ungeheuren Farbengewalt noch andere verwirrende Eindrücke zu häufen — diese Grenzen sind hier, wie so oft in der Glasmalerei des XVI. Jahrh. völlig verkannt; es sind Gemälde auf Glas übertragen[1]).

---

[1]) Im mittlern Fenster der Fassade der Anima zu Rom soll noch eine Madonna von * Wilhelm vorhanden sein.

a Im Dom von S i e n a ist das Glasgemälde des grossen vordern Rundfensters — ein Abendmahl — von P a s t o r i n o M i c c h e l i 1549 nach einer etwas manierirten und wiederum für diese Gattung wenig passenden Composition des Perin del Vaga ausgeführt.

Im Grunde passte die ganze Gattung von jeher sehr wenig zu dem überwiegenden Interesse, welches in Italien der kirchlichen Fresco- und Tafelmalerei zugewandt war; sie hat auch in der Regel den Charakter einer Luxuszuthat. — In den oben (S. 289) erwähnten Fenstern, die dem G i o v a n n i d a U d i n e zugeschrieben werden, handelt es sich endlich nur um Arabesken, welche den decorativen Eindruck eines Raumes zu vervollständigen bestimmt sind.

---

Nicht auf Anregung irgend eines äussern Vorbildes, z. B. nicht auf genauere Nachahmung des Alterthums hin, sondern aus eigenen Kräften erstieg die Kunst seit dem Ende des XV. Jahrh. die höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war. Mitten aus dem Studium des Lebens und des Charakters, welches die Aufgabe dieses Jahrhunderts gewesen war, erhebt sich neugeboren die vollendete Schönheit. Nicht mehr als blosse Andeutung und Absicht, sondern als Erfüllung tritt sie uns entgegen; erst als die Malerei des XV. Jahrh. jeder Lebensäusserung gewachsen war, da schuf sie, vereinfacht und unendlich bereichert zugleich, auch dieses höchste Leben.

Da und dort taucht es auf, unerwartet, strahlenweise, nicht als blosse Frucht eines consequenten Strebens, sondern als Gabe des Himmels. Die Zeit war gekommen. Aus den tausend als darstellbar erwiesenen Elementen, aus der Breite des Lebens, welche von Masaccio bis auf Signorelli das Gebiet der Kunst ausgemacht hatte, aus Zeit und Natur sammeln die grossen Meister das Ewige zu unvergänglichen Kunstwerken, Jeder in s e i n e r Art, so dass das eine Schöne das andere nicht ausschliesst, sondern Alles zusammen eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten bildet. Es ist wohl nur eine kurze Zeit der vollen Blüthe, und auch während derselben dauert die Thätigkeit der Zurückgebliebenen fort, unter welchen wir tüchtige und selbst

grosse Maler bereits genannt haben. Man kann sagen, dass die beschränkte Lebenszeit Rafaels (1483—1520) alles Vollkommenste hat entstehen sehen, und dass unmittelbar darauf, selbst bei den Grössten, die ihn überlebten, der Verfall beginnt. Allein jenes Vollkommenste ist zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten geschaffen und sein Name ist Unsterblichkeit.

---

Lionardo da Vinci (1452—1519), der Schüler Verocchio's, sichert der florentinischen Schule den wohlverdienten Ruhm, dass aus ihrer Mitte zuerst der befreiende Genius emporstieg. Eine wunderbar begabte Natur, als Architekt, Bildhauer, Ingenieur, Physiker und Anatom überall Begründer und Entdecker, dabei in jeder andern Beziehung der vollkommene Mensch, riesenstark, schön bis ins hohe Alter, als Musiker und Improvisator berühmt. Man darf nicht sagen, dass er sich zersplittert habe, denn die vielseitige Tätigkeit war ihm Natur. Aber bejammern darf man, dass von seinen Entwürfen in allen Künsten so wenig zu Stande gekommen und dass von dem Wenigen das Beste untergegangen oder nur noch als Ruine vorhanden ist.

Als Maler umfasst er wiederum die am meisten entgegengesetzten Begabungen. Rastlos bemüht, sich die Ursachen aller leiblichen Erscheinungen und Bewegungen durch die Anatomie klar zu machen, wendet er sich mit unvergleichlich rascher und sicherer Auffassung ebenso auf den geistigen Ausdruck und verfolgt denselben vom Himmlisch-Reinen bis in alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen. Seine Federskizzen, deren Viele in der Ambrosiana zu Mailand aus- a
gestellt sind, geben hiezu die reichlichsten Belege. — Zugleich aber ist in ihm die schönste Schwärmerseele mit der gewaltigsten Kraft des Gedankens und mit dem höchsten Bewusstsein von den Bedingungen der idealen Composition verbunden. Er ist wirklicher als alle Frühern, wo das Wirkliche gestattet ist, und dann wieder so erhaben und frei wie Wenige in allen Jahrhunderten.

Seine frühsten erhaltenen Werke[1]) sind Porträts, und an diesen lässt sich auch seine eigentümliche Malweise am genausten verfolgen.

---

[1]) Der Medusenkopf in den Uffizien ist, wie ich glaube, nicht nur nicht die von Vasari *
geschilderte Jugendarbeit L.'s, sondern nicht einmal eine Copie danach, vielmehr ein

Einige Worte über die damalige Bildnissmalerei überhaupt mögen hier gestattet sein.

Es kommt sehr in Betracht, dass während des XV. Jahrh. und noch die ganze Lebenszeit Lionardo's und Rafaels hindurch fast nur sehr ausgewählte Charaktere abgesondert gemalt wurden, höchstens mit Ausnahme von Venedig, wo zu Giorgione's Zeit das Porträt schon zum standesgemässen Luxus der Vornehmen zu gehören anfing. — Im übrigen Italien sind sogar die selbständigen (nicht bloss in Wandmalereien und Kirchenbildern angebrachten) Bildnisse von Fürsten sel-
a ten. (Piero della Francesca's Doppelporträt mit allegorischen Rückenbildern, in den Uffizien, könnte einen der damaligen Gewaltherrscher
b und dessen Gemahlin darstellen; — die Porträts des Mailänders Bernardino de' Conti in der Galerie des Capitols und in einem der päpst-
c lichen Wohnzimmer des Vaticans vielleicht fürstliche Kinder; — ebenso
d der Mädchenkopf des P. della Francesca im Pal. Pitti; — der Frauen-
e kopf Mantegna's in den Uffizien stellt wenigstens eine Dame von hohem Stande vor.) — Eher noch finden sich eigenhändige Bildnisse
f von Künstlern, wie z. B. in der Malersammlung der Uffizien diejenigen des Masaccio (S. 799, e), des Perugino (S. 835, Anm.), des Giov.
g Bellini (ein anderes in der capitolinischen Galerie), und ebenda in den Sälen der toscanischen Schule das eines Medailleurs und das des Lorenzo di Credi (welchem daselbst ausserdem ein Jünglingsporträt von fast peruginischem Ausdruck zugeschrieben wird). Für die Bildnisse hoher Prälaten, selbst der Päpste, ist man bis auf Rafael fast einzig auf die Grabstatuen verwiesen. Die übrigen Porträts sind fast lauter Denkmäler, welche dem literarischen Ruhm, der Liebe, der nahen und vertrauten Freundschaft, auch wohl der grossen Schönheit gesetzt wurden und welche der Künstler zum Theil schuf, um sie zu behalten.
h (Um der Schönheit willen malte Sandro die Simonetta; als alten
i Freund scheint Francia das herrliche Bildniss des Vangelista Scappi, in den Uffizien, gemalt zu haben)[1].

---

bloss auf Vasari's Schilderung hin gemachter Versuch, etwas Derartiges hervorzubringen, vielleicht von einem der Caracci.

[1]) Bei diesem Anlass ist der Holzschnitte zu den „berühmten Männern“ des Paolo Giovio als erster grosser Porträtsammlung zu erwähnen. Die Vorlagen derselben, von

Der Darstellungsart nach sind diese Werke sehr verschieden. Schon Masaccio giebt eine geistvolle Dreiviertelansicht und hebt das Bedeutende leicht und sicher hervor. Andrea del Castagno (Jünglings- a porträt im Pal. Pitti) folgt ihm darin nach Kräften; Sandro dagegen giebt nur ein Profil. Auch die Oberitaliener sind getheilt, P. della Francesca giebt Profilköpfe mit der schärfsten und genausten Modellirung, die auch keine Warze verschont, auf einem niedlichen landschaftlichen Hintergrunde; auch Conti profilirt; Mantegna und Francia (auch Perugino) geben die Köpfe ganz von vorn, und suchen durch schöne Landschaften denselben einen wahrhaft idealen Hintergrund zu verleihen, Mantegna z. B. durch ein Felsgebirg im letzten Abendschimmer. Der Dreiviertelansicht nähert sich das Bild des Medailleurs (mit b einer Landschaft in Francesca's Art); auch Lorenzo Costa (Pal. Pitti) c und Giov. Bellini. — Lor. di Credi ist schon von Lionardo abhängig.

Der Auffassung nach sind einige dieser Bildnisse edle Meisterwerke. Lionardo aber übertrifft sie alle in dem, was i h n e n eigen ist, in der Modellirung, und leiht den von ihm Dargestellten einen Hauch höheren Lebens, der i h m eigen ist und mit seinem Ideal zusammenhängt. Auch er zieht gerne die Landschaft zu Hülfe und vollendet damit im Porträt der Gioconda (Louvre) jene völlig traumhafte Wirkung, die dieses Bildniss aller Bildnisse ausübt.

In Florenz enthält der Pal. Pitti das Bildniss einer schwarzbe- d kleideten Dame, der Ginevra Benci. Der Meister, welcher sich im Streben nach vollendeter Modellirung nie genug thun konnte, hat bis-

---

allen Enden her (für das XIV. und XV. Jahrhundert gewiss grossentheils aus Fresken) gesammelt, befanden sich im Palazzo Giovio zu Como. Es waren darunter (laut Vasari, Leben des Piero della Francesca) z. B. eine ganze Anzahl von Köpfen, welche Rafael nach den bildnissreichen Fresken Bramantino's in den vaticanischen Zimmern copiren liess, ehe er sie herunterschlug, um für den Heliodor und die Messe von Bolsena Raum zu gewinnen; aus Rafaels Nachlass kamen sie durch Giulio Romano an Paolo Giovio. — Im XVII. Jahrh. liessen dann die Mediceer die ganze Sammlung durch hingesandte Maler copiren und diese Copien, die doch immer eine höhere Autorität als die Holzschnitte besitzen, bilden jetzt einen Theil der grossen Porträtsammlung der Uffizien (am Gesims der beiden Gänge). *

Eine andere grosse alte Sammlung, die mantuanische, Werke jenes tüchtigen Veronesers Franc. Bonsignori (geb. 1455), scheint seit der Katastrophe von Mantua 1630 verschollen zu sein. (Vgl. Vasari, im Leben des Giocondo etc.)

weilen, und so auch hier, Farben gebraucht, die später in die Schatten z. B. grünliche Töne brachten. Allein die hohe geistige Anmuth in Kopf und Haltung, die Schönheit der Hand bezeichnen recht deutlich die Zeit, welche die Gabe der Charakteristik nunmehr in der höchsten Richtung anwendet.

a Ebenda: der Goldschmied. Ein unendliches Detail (die Partien um den Mund!); die Augenlider und das geistreich kränkliche Aussehen verrathen den Feinarbeiter; ganz wunderbar durchdringt sich damit der wesentlich lionardeske Charakter, den der Maler in dem Kopfe fand oder hineinlegte.

b In den Uffizien: der Kopf eines jungen Mannes, von vorn. Wiederum unendlich wahr und trotz der viel grössern Verschmelzung der Töne wahrscheinlich echt. — Ebenda, aus ungleich späterer Zeit, das höchst grandiose, meisterlich ins Licht gestellte eigene Porträt Lionardo's; weit der grösste Schatz der berühmten Sammlung von Malerbildnissen.

c In der Ambrosiana zu Mailand: das entweder unvollendete oder verwaschene Porträt des Lodovico Moro und das Profilbild seiner Gemahlin, letzteres nicht ganz freudig gemalt; ausserdem einige Pastellköpfe, unter welchen das reizvolle Bildniss einer Dame mit niedergeschlagenen Augen.

Die übrigen Porträts befinden sich im Ausland.

Nach diesen Werken, über welchen sein Ideal nur wie ein Duft schwebt, mögen diejenigen kleinern Arbeiten folgen, in welchen sich dasselbe rückhaltlos offenbart. Vorbereitet war es schon in den jugendlichen Köpfen Verocchio's (S. 602); aber erst bei Lionardo erreicht es seinen vollen Zauber: der lächelnde Mund, das schmale Kinn, die grossen Augen, bald strahlend von Fröhlichkeit, bald leis umschleiert von einem sanften Schmerz. Conventionelle Mienen kommen im ganzen XV. Jahrh. vor; hier zuerst handelt es sich aber um einen Ausdruck, welchen ein grosser Meister als sein Höchstes giebt. Unläugbar einseitig und der Veräusserlichung unterworfen, aber durchaus zwingend.

Die Madonnen, heiligen Familien u. a. Compositionen, um welche es sich handelt, sind zum Theil naiv bis ins Genrehafte. Allein es

beginnt darin dasjenige höhere Liniengefühl, diejenige Vereinfachung, welche in Rafael ihre Vollendung findet. Von dem florentinisch Häuslichen früherer Madonnen z. B. ist darin nur noch ein Nachklang. — Die bedeutendsten Werke sind wiederum im Ausland, und von den in Italien befindlichen blieben die der mailändischen Privatgalerien dem Verfasser unbekannt. (Madonna des Hauses Araciel in Mailand; eine [a] Mater dolorosa; wahrscheinlich auch Wiederholungen der Vierge au basrelief; Porträts etc.) Von den in Italien vorhandenen Werken aber sind nur noch sehr wenige als Originale anerkannt; weit die meisten gelten entweder als Arbeiten der Schüler nach Entwürfen und Gedanken Lionardo's oder geradezu als Copien derselben nach vollendeten Werken seiner Hand.

Diese Schüler, deren eigene Werke mit den Formen und Motiven L.'s noch ganz erfüllt sind, hatten sich ihm in Mailand angeschlossen; hier kommen vorerst Bernardino Luini und Andrea Salaino am meisten in Betracht.

Ein Originalwerk Lionardo's ist zunächst das Fresco der Ma- [b] donna mit einem Donator auf Goldgrund, in einem obern Gang des Klosters S. Onofrio zu Rom (1482?); noch am meisten florentinisch, sodass sich der Mitschüler des L. di Credi zu erkennen giebt.

Eine Madonna, die sich in der Gal. Borghese befinden soll (? — [c] neben ihr eine Wasserflasche mit Blumen), gilt ebenfalls noch als frühes Werk.

In der Brera zu Mailand gilt nur eine unvollendete Madonna als [d] eigenhändiges Werk.

„Eitelkeit und Bescheidenheit", im Pal. Sciarra zu Rom, verra- [e] then durch die verschwimmende Modellirung die Hand des Luini, nach den nicht sehr schön, in Parallelen und rechten Winkeln geordneten Händen zu urtheilen ist auch das Arrangement wenigstens dieser Theile schwerlich von Lionardo angegeben. Die Charaktere sind unerschöpflich schön.

Von der Halbfigur Johannis d. T. (Louvre), mit dem hochschwärmerischen Ausdruck, giebt keine der in Italien vorhandenen Copien einen würdigen Begriff, selbst die mailändischen nicht.

„Christus unter den Schriftgelehrten", ein Halbfigurenbild; das in [f] England befindliche Original nur von Luini ausgeführt; eine gute Co-

pie im Pal. Spada zu Rom. Unfähig, den Sieg von Argumenten über Argumente darzustellen, gab die Malerei hier den Sieg himmlischer Reinheit und Schönheit über das Befangene und Gemeine. Beschränkung des Letztern auf wenige Halbfiguren, mit welchen die bedeutsam vortretende Hauptgestalt sich kaum beschäftigt. (Sonst nur allzuoft ein Kind in einer grossen Tempelhalle, verloren unter einer Schaar von Menschen, die doch am Ende ihre Majorität auf rohe Art beweisen könnten.)

a Ein kleiner segnender Christus, vielleicht am ehesten von Salaino ausgeführt, in der Gal. Borghese, scheint ein unmittelbarer Gedanke des Meisters zu sein.

Von dem berühmten Bilde der heil. Anna, auf deren Kniee die sich zu den Kindern abwärts neigende Maria sitzt, ist selbst das Gemälde im Louvre nur eine Ausführung von Schülerhand. Eine klei-
b nere, von Salaino, in den Uffizien, erscheint im Ausdruck so holdselig als irgend ein Bild des Meisters, auch mit grosser Liebe ausgeführt, offenbart aber nur um so klarer, wie tief die Schüler in der Zeichnung und Modellirung unter ihrem Vorbilde standen.

Ein Originalwerk L.'s ist endlich die braune Untermalung einer
c Anbetung der Könige, in den Uffizien; überfüllt, theilweise nur erster Entwurf, aber hochbedeutend durch den Contrast der rituellen Andacht in den vorn Knieenden mit der leidenschaftlichen in den Nachdrängenden. Fülle des Lebens auf strenger und grossartiger Grundlage.

Von demjenigen Werke, durch welches Lionardo am stärksten auf seine Zeitgenossen wirkte, von dem 1503 und 4 gezeichneten Carton der Schlacht bei Anghiari (für den grossen Saal im Pal. vecchio zu Florenz), ist nur die Erinnerung an eine einzige Gruppe im Kupferstich gerettet.

Endlich hatte er schon vor 1499 zu Mailand das weltberühmte
d Abendmahl im Refectorium des Klosters von S. Maria delle grazie vollendet. (Bestes Licht: um Mittag?) Der ruinöse Zustand, der schon früh im XVI. Jahrhundert begann, hat seine einzige Hauptursache darin, dass L. das Werk in Öl auf die Mauer gemalt hatte. (Das gegenüberstehende Fresco eines mittelmässigen alten Mailänders, Montorfano, ist ganz gut erhalten.) Schmähliche Übermalungen, zu-

mal im vorigen Jahrh., thaten das Übrige. Doch soll nach neuesten Nachrichten wieder einige Hoffnung vorhanden sein, bei deren Wegnahme gut erhaltene originale Theile zu Tage fördern zu können. — Unter solchen Umständen haben alte Wiederholungen einen besondern Werth. (Sie sind, hauptsächlich in der Nähe von Mailand, sehr zahlreich; eine z. B. in der Ambrosiana; eine Zurückübersetzung in den a
ältern lombardischen Styl, von Araldi, S. 820, h, in der Galerie von b
Parma.) Von den noch hie und da (vorzüglich in Weimar!) erhaltenen Originalentwürfen L.'s zu einzelnen Köpfen gilt der Christuskopf in c
der Brera als unzweifelhaft. — Das Gemälde selbst gewährt noch als Ruine Aufklärungen, die sich weder aus Morghen's Stich noch aus Bossi's Nachbild entnehmen lassen; abgesehen von dem allgemeinen Ton des Lichtes und der Farben, der noch keineswegs verschwunden ist, wird man nur hier den wahren Massstab, in welchem diese Gestalten gedacht sind, die Örtlichkeit und die Beleuchtung kennen lernen, vielleicht auch noch den Schimmer der Originalität, den nichts ersetzen kann, über dem Ganzen schwebend finden.

Die Scene, welche von der christlichen Kunst unter dem Namen des Abendmahls, hauptsächlich als Wandbild in Klosterrefectorien, dargestellt worden ist, enthält zwei ganz verschiedene Momente, beide von jeher und von grossen Künstlern behandelt. Der eine ist die Einsetzung des Sacramentes (eigenthümlich bei Signorelli, S. 809, b). Der andere Moment ist das „Unus vestrum"; Christus spricht die Gewissheit des Verrathes aus. Auch hier kann wieder, nach den Worten der Schrift, entweder die Kenntlichmachung des Verräthers durch gleichzeitiges Ergreifen des einzutauchenden Bissens (wie bei Andrea del Sarto, s. unten, Kloster S. Salvi), oder das blosse schmerzliche Wort Christi das entscheidende Motiv sein. Letzteres bei Lionardo. — Die Kunst hat kaum einen bedenklichern Gegenstand als diesen, die Wirkung eines Wortes auf eine sitzende Versammlung. Nur ein Strahl in zwölfmaligem Reflex. Würde aber der geistige Inhalt dabei gewinnen, wenn die Zwölfe, leidenschaftlich bewegt, ihre Plätze verliessen, um reichere Gruppen, grössere dramatische Gegensätze zu bilden? Die Hauptsache, nämlich die Herrschaft der Hauptfigur, welche doch nur sitzen und sprechen dürfte, ginge ob dem Handeln der Übrigen unvermeidlich verloren. Selbst der gedeckte Tisch, der

wie eine helle Brustwehr die Gestalten durchschneidet, war vom grössten Vortheil; das, was die Zwölfe bewegt, liess sich dem Wesentlichen nach schon im Oberkörper ausdrücken. In der ganzen Anordnung, den Linien des Tisches und des Gemaches ist Lionardo absichtlich so symmetrisch als seine Vorgänger; er überbietet sie durch die höhere Architektonik seines Ganzen in je zwei Gruppen von je Dreien, zu beiden Seiten der isolirten Hauptfigur.

Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, dass das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Nothwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgethan und jegliche Stufe des Ausdruckes und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Grundsätzen zu Einer Harmonie vereinigt. Den geistigen Inhalt hat Goethe abschliessend auseinandergesetzt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist diess! vom Erhabensten bis ins Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborne Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der bloss malerischen Seite ist Alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Contraste. Ja sieht man bloss auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traum gelegen und wäre nun erst erwacht.

---

Von den mailändischen Schülern hat Bernardino Luini (st. nach 1529) bei seinen frühsten Arbeiten den Lionardo noch nicht gekannt, bei denjenigen seiner mittlern Zeit ihn am treusten reproducirt, bei den spätern aber auf der so gewonnenen Grundlage selbständig weiter gedichtet, wobei es sich zeigt, dass er mit unzerstörbarer Naivetät sich nur das von dem Meister angeeignet hatte, was ihm gemäss war. Sein Sinn für schöne, seelenvolle Köpfe, für die Jugendseligkeit fand bei dem Meister sein Genüge und die edelste Entwicklung, und noch seine letzten Werke geben hievon das herrlichste Zeugniss. Dagegen ist von der grossartig strengen Composition des Meisters gar nichts auf ihn übergegangen; man sollte glauben, er hätte das Abendmahl nie gesehen (obschon er es einmal nachgeahmt hat), so linienwidrig und ungeordnet sind seine meisten bewegten Scenen. Auch drapirt er

oft ganz leichtfertig und gleichgültig. Dafür besass er stellenweise, was keine Schule und kein Lehrer verleiht, grossgefühlte, aus der tiefsten Auffassung des Gegenstandes hervorgegangene Motive.

Über die Umgebung von Mailand hinaus kommen nur kleinere, vereinzelte Bilder von ihm vor. Ausser den genannten (S. 863) ist
das Bedeutendste die Enthauptung Johannis, in der Tribuna a
der Uffizien, lange dem Lionardo beigelegt, obschon die Bildung der Hände, die etwas allgemeine Schönheit der Königstochter und ihrer Magd, die glasige, verblasene Oberfläche des Nackten deutlich auf den Schüler hinwies. Der Henker grinsend und doch nicht fratzenhaft, das Haupt des Täufers ungemein edel. So charakterisirt die goldene Zeit! Der in der Nähe hängende Johanneskopf Correggio's gehört daneben
dem modernen Naturalismus an. — Im Pal. Capponi zu Florenz: Ma- b
donna, das Kind küssend. — Im Pal. Spinola (Strada nuova) zu Ge- c
nua: herrliche Madonna mit dem segnenden Kind, nebst S. Stephan und S. Jacobus d. ä., von L. oder einem Mitschüler (nicht wohl C. da Sesto), mit Benützung des rafaelischen Motives des „réveil de l'enfant (Museum von Neapel). — Andere Madonnen a. m. O.

In Mailand enthalten die Privatsammlungen und die Ambrosiana d
Manches von ihm; von den Kirchen ist S. Maurizio (Monastero e
maggiore) vor Allem sehenswerth, wegen der Fresken des XVI. Jahrh., deren trefflichste (vor Allem die beiden neben dem Hauptaltar) sein Werk sind. In diesen ruhigen Andachtsbildern, wo ihn der Gegenstand vor der Regellosigkeit schützte, ist seine Liebenswürdigkeit übermächtig! Aus der gleichen späten Zeit stammt auch das
beste seiner Frescobilder in der Brera, eine thronende Madonna mit f
S. Antonius und S. Barbara (1521). Die übrigen Fresken sind zum Theil früh, wie z. B. die noch etwas zaghaften mythologischen und genreartigen, deren Naivetät noch ganz den Vorabend der goldenen Zeit bezeichnet. Auch neun Bilder aus dem Leben der Maria und die schöne Composition der von Engeln getragenen Leiche der heil. Catharina sind frühe Arbeiten. Dann spätere, vollendete Tafelbilder: Madonna mit dem Kinde und Madonna mit Heiligen und Donatoren[1]).

---

[1]) Aurelio Luini, der Sohn Bernardino's, ist ein Manierist in der Art der römischen Schule; hier ein grosses Fresco mit der Marter des S. Vicenzino. *

a Im Dom von Como zwei grosse Temperabilder (Altäre rechts und links), die Anbetung der Hirten und die der Könige, mit himmlisch schönen Einzelheiten; in der Sacristei (jetzt wohl wieder in der Kirche)
b ein anderes grosses Altarbild. — In der Kirche zu Saronno Fresken
c vom Jahr 1530. — Endlich in S. Maria degli angeli zu Lugano an der Hauptwand über dem Choreingang das colossale Frescobild einer Passion (1529), deren Vordergrund der Gekreuzigte nebst den Seinigen, den Schächern, den Hauptleuten, Soldaten u. s. w. einnimmt. Mit allen Mängeln Luini's behaftet, ist dieses Gemälde dennoch eines der ersten von Oberitalien, und schon um einer Gestalt willen des Aufsuchens würdig, des Johannes, der dem sterbenden Christus sein Gelübde tut. An mehrern Pfeilern der Kirche schöne einzelne Malereien L.'s; in einer Capelle rechts (provisorisch) die aus dem umgebauten Kloster hiehergebrachte Frescolunette der Madonna mit beiden Kindern, die letzte von vollster lionardesker Herrlichkeit. (Das Abendmahl nach Lionardo, ehemals im Refectorium des Klosters, ist abgenommen und vorläufig irgendwo untergebracht worden.) Wen diese Schätze einmal Tagelang an das schöne Lugano gefesselt haben, der wird vielleicht bei diesem Anlass auch die idyllisch-wonnige Landschaft kennen lernen und den brillantern Comersee gerne Denjenigen überlassen, welche nur durch das Brillante glücklich zu machen sind.

Marco d'Oggionno (Uggione) ist weit am besten, wo er sich eng an Lionardo anschliesst und dessen Typus mit einer eigenthüm-
d lichen herben Schönheit wiedergiebt. Sturz des Lucifer, in der Brera; die dortigen Fresken meist sehr verwildert.

Andreo Salaino (S. 863 u. f.) widmete sich am ausschliess-
e lichsten der Reproduction des Lionardo. Liebliche Madonna in der
f Gemäldesammlung der Villa Albani bei Rom. Bilder in der Brera und Ambrosiana.

Francesco Melzi. Gehört vielleicht ihm die herrliche Ma-
g donna im Lorbeerschatten, welche in der Brera dem Salaino beigelegt wird? Sonst sind seine Bilder sehr selten; ebenso die des Giov. Ant. Beltraffio.

Cesare da Sesto, der später in die Schule Rafaels überging. Die besten frühern Bilder in mailändischen Privatsammlungen; ein

schöner jugendlicher Christuskopf in der Ambrosiana. Späteres Haupt- a
bild: die Anbetung der Könige im Museum von Neapel. Er hatte die b
Art des XV. Jahrh. wohl nie ganz abgelegt, daher noch oder schon
wieder viel müssiger und drückender Reichthum in den Nebensachen,
auch viel müssig-schöne Motive, dabei Mangel an wahrer Körper-
lichkeit und an Raumsinn.

Gaudenzio Vinci. Im Chor der obern Kirche zu Arona glaubt c
Verfasser dieses das namhafte Altarbild dieses Meisters erblickt zu
haben, allein bei nachtdunkelm Mittagshimmel. (Vgl. Marco Mar-
ziale, S. 830, b.)

Giov. Ant. de Lagaia. Hauptaltar der Kirche des Semina- d
riums zu Ascona (Tessin), das Mittelbild: Madonna mit Heiligen und
trefflichen Donatoren (1519). Letztere besonders verrathen eine enge
Verwandtschaft mit Luini.

Gaudenzio Ferrari (1484—1549), wenn nicht Schüler Lio-
nardo's, doch unter dessen kenntlichem Einfluss, später in den Schulen
Perugino's und Rafaels beschäftigt. Einen vollständigen Begriff von
seiner bisweilen grossartigen, oft nur phantastischen und barocken
Darstellungsweise sollen nur die Tafeln und Fresken seiner piemon-
tesischen Heimath geben. (Dom von Novara; S. Christoforo und S. Paolo e
zu Vercelli; — in Varallo: die Capella del sacro monte, wo die Ma- f
lerei nur die Ergänzung zu bemalten plastischen Gruppen bildet, der-
gleichen auch in den Capellen des Stationenweges stehen, S. 649, *;
das Minoritenkloster ebenda mit seinen frühsten Fresken etc.; — dann
in der Kirche von Saronno unweit Mailand die späten Fresken der g
Kuppel.) — In Mailand enthält die Brera u. a. Fresken mit dem Le- h
ben der Maria, zum Theil von sehr edeln und einfach sprechenden
Motiven; doch sieht man, wie ein angeborener Naturalismus und eine
gewisse Grillenhaftigkeit den Künstler hindern, das zu erreichen, wo-
nach er eigentlich strebt: den grossen Styl, und wie seine Manier das
nothwendige Resultat dieses Kampfes ist. Das grosse Gemälde von
der Marter der heil. Catharina ist bunt, überfüllt, ja gemein
chargirt, aber mit einer pomphaften Sicherheit des Sieges vermöge der
prächtigen nackten Gestalt der Heiligen gemalt. Sein letztes Fresco,
die Geisselung in S. M. delle grazie zu Mailand (in einer Capelle des i
rechten Seitenschiffes, 1542), hat wieder etwas wahrhaft Grandioses,

a während zwei späte Temperabilder im Dom von Como mehr eine missverstandene Gewaltsamkeit an den Tag legen. Das allegorische b Bild in der Gal. Sciarra zu Rom ist wenigstens durch seine ungeschickt phantastische Landschaft interessant.

Von den Nachfolgern Gaudenzio's hat Bernardino Lanini c (Brera und verschiedene Kirchen in Mailand) eine sehr gute Zeit, eine wahre Energie in Formen und Farben gehabt. Späteres ist sehr manierirt. — Lomazzo und Figino gehören schon zu den eigentlichen Manieristen.

Eine Anzahl Halbfiguren aus dem Gebiete des passiven Ausdruckes (Eccehomo, Mater dolorosa, Magdalena, Catharina etc.) gehören theils dem Aurelio Luini, theils einem gewissen Gian Pedrini, Schüler Leonardo's, theils dem Andrea Solario, Schüler Gaudenzio's. Der Behandlung nach sind sie von verschiedenem, d zum Theil von hohem Werth. (Pedrini's Magdalena, Brera.) Diese von überirdischer Sehnsucht oder von heiligem Schmerz bewegten Einzelcharaktere beginnen mit Pietro Perugino und den genannten Mailändern und gewinnen von Zeit zu Zeit eine grosse Verbreitung in der Kunst. Man muss diese frühern mit denjenigen eines Carlo Dolci vergleichen, um ihren wahren Werth zu erkennen.

---

Michelangelo Buonarroti (1474—1563), der Mensch des Schicksals für die Baukunst und für die Sculptur, ist es auch für die Malerei. Er hat sich selber vorzugsweise als Bildhauer betrachtet (Seite 665); in einem seiner Sonette sagt er bei Anlass der Deckenmalerei in der Sistina: „essendo . . . io non pittore“. Allein für den Ausdruck derjenigen idealen Welt, die er in sich trug, gewährte die Malerei doch so ungleich vielseitigere Mittel als die Sculptur, dass er sie nicht entbehren konnte. Gegenwärtig verhält es sich wohl im Allgemeinen so, dass wer ihm von Seiten der Sculptur entfremdet ist, von Seiten der Malerei immer wieder den Zugang zu ihm sucht und findet.

Wie er die Formen bildete und was er damit im Ganzen wollte, ist oben bei Anlass der Sculptur angedeutet worden. Für die Malerei kommen noch besondere Gesichtspunkte in Betracht. Michelangelo lernte zwar in der Schule Ghirlandajo's die Handgriffe, ist aber in seiner Auffassung ohne alle Präcedentien[1]). Es lag ihm ganz ferne, auf irgend eine bisherige Andacht, einen bisherigen kirchlichen Typus, auf die Empfindungsweise irgend eines andern Menschen einzugehen oder sich dadurch für gebunden zu erachten. Das grosse Capital der kirchlichen Kunstbräuche des Mittelalters existirt für ihn nicht. Er bildet den Menschen neu, mit hoher physischer Gewaltigkeit, die an sich schon dämonisch wirkt, und schafft aus diesen Gestalten eine neue irdische und olympische Welt. Sie äussern und bewegen sich als eine von allem Frühern verschiedene Generation. Was bei den Malern des XV. Jahrh. Charakteristik heisst, findet bei ihnen schon desshalb keine Stelle, weil sie als ganzes Geschlecht, als Volk auftreten; wo aber das Persönliche verlangt wird, ist es ein ideal geschaffenes, eine übermenschliche Macht. Auch die Schönheit des menschlichen Leibes und Angesichtes kommt nur im Gewande jener Gewaltigkeit zum Vorschein; es liegt dem Meister mehr daran, dass seine Gestalten der höchsten Lebensäusserungen fähig, als dass sie reizend seien.

Wenn man weit aus dem Bereiche dieser Werke entfernt ist und Athem geschöpft hat, so kann man sich auch gestehen, was ihnen fehlt, und wesshalb man nicht mit und unter denselben leben könnte. Ganze grosse Sphären des Daseins, welche der höchsten künstlerischen Verklärung fähig sind, blieben dem Michelangelo verschlossen. Alle die schönsten Regungen der Seele (statt sie aufzuzählen genügt eine Hinweisung auf Rafael) hat er bei Seite gelassen; von all dem, was uns das Leben theuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor. Zugleich giebt diejenige Formenbildung, welche für ihn die ideale ist, nicht sowohl eine ins Erhabene und Schöne vereinfachte Natur, als vielmehr eine nach gewissen Seiten hin materiell gesteigerte. Keine noch so hohe Beziehung, kein Ausdruck der Macht kann es

[1]) Diess schliesst nicht aus, dass dem Luca Signorelli ein ähnliches Ziel, wenn auch nur dämmernd, vorschwebte. S. 808, f. 809, h.

vergessen machen, dass gewisse Schulterbreiten, Halslängen u. a. Bildungen willkürlich und im einzelnen Fall monströs sind. Angesichts der Werke selbst wird man allerdings immer geneigt sein, dem Michelangelo ein eigenes Recht und Gesetz neben dem aller übrigen Kunst zuzugestehen. Die Grösse seiner Gedanken und Gedankenreihen, die freie Schöpferkraft, mit welcher er alle denkbaren Motive des äussern Lebens ins Dasein ruft, machen das Wort Ariost's erklärlich: Michel più che mortale angel divino.

Von seinem ersten grossen Werke, jenem im Wetteifer mit Lionardo geschaffenen Carton für den Palazzo vecchio — ebenfalls Scenen aus der Schlacht von Anghiari — sind nur dürftige Erinnerungen auf unsere Zeit gekommen. Baccio Bandinelli hat denselben aus Neid zerschnitten.

In der Blüthe seiner Jahre unternahm Michelangelo die Ausmalung a des Gewölbes der sixtinischen Capelle im Vatican (etwa 1508—1511; von welcher Zeit die durchaus eigenhändige Ausführung 22 Monate in Anspruch nahm). (Bestes Licht: 10—12 Uhr.) Die Aufgabe bestand in lauter Scenen und Gestalten des alten Testamentes, mit wesentlichem Bezug auf dessen Verheissung. Er stufte diesen Inhalt vierfach ab: in Geschichten, — in einzelne historische Gestalten, — in ruhende Gruppen, — und in architektonisch belebende Figuren. Die Geschichten, welche ein Dasein in einem perspectivisch bestimmten, nicht bloss idealen Raum verlangen, vertheilte er an die mittlere Fläche des Gewölbes. (Eine Ausnahme machen die vier auf sphärische dreiseitige Flächen gemalten Eckbilder der Capelle, welche die wunderbaren Rettungen des Volkes Israel vorstellen: die Geschichten der ehernen Schlange, des Goliath, der Judith und der Esther. So wunderbar aber das Einzelne, zumal in der Scene der Judith, gedacht und gemalt sein mag, so findet sich doch das Auge an diesen Stellen schwer in das Historisch-Räumliche hinein.) — Die Propheten und Sibyllen mit den sie begleitenden Genien erhielten ihre Stelle an den sich abwärts rundenden Theilen des Gewölbes; — die Gruppen der Vorfahren Christi theils an den Gewölbekappen über den Fenstern, theils in den Lunetten, welche die Fenster umgeben. Diese Theile sind sämmtlich nach einem idealen Raumgefühl componirt. — Diejenigen Figuren endlich, welche schon sehr passend „die

belebten, persönlich gewordenen Kräfte der Architektur" genannt worden sind, liess er durch den ganzen Organismus hin immer so und immer da auftreten, wie und wo sie nöthig waren. Unter den Propheten und Sibyllen sind es derbe Kindergestalten in Naturfarbe, welche die Inschrifttafeln hoch in den Händen tragen oder sie mit dem Haupte stützen. An beiden Seitenpfosten der Throne der Propheten und Sibyllen sieht man je zwei nackte Kinder, Knabe und Mädchen, in Steinfarbe, welche die Sculptur nachahmt. Über den Gewölbekappen oberhalb der Fenster nehmen liegende und lehnende athletische Figuren in Bronzefarbe die Bogenfüllung ein. Letztere sind je zu zweien fast symmetrisch angeordnet, überhaupt am strengsten architektonisch gedacht. Zuletzt, wo von beiden Seiten die colossalen Gesimse sich nähern und Raum lassen für die Reihe der Mittelbilder, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in natürlicher Farbe, je zweie halten die Bänder, an welchen der zwischen ihnen befindliche Medaillon von Erzfarbe mit Reliefs befestigt ist; einige tragen auch reiche Laub- und Fruchtgewinde. Ihre Stellungen sind die freisten und leichtesten; sie tragen nichts, weil es dort nach der idealen Rechnung nichts mehr zu tragen giebt, weil überhaupt die architektonischen Kräfte nicht schlechtweg versinnlicht, sondern poetisch symbolisirt werden sollten. (Karyatiden oder Atlanten, Kopf gegen Kopf gestemmt, wären z. B. eine Versinnlichung gewesen.) Diese sitzenden Gestalten, isolirt betrachtet, sind von einer solchen Herrlichkeit, dass man sie für die Lieblingsarbeit des Meisters in diesem Raum zu halten versucht ist. Aber ein Blick auf das Übrige zeigt, dass sie doch nur zum Gerüste gehören.

In vier grössern und fünf kleinern viereckigen Feldern, der Mitte des Gewölbes entlang, sind die Geschichten der Genesis dargestellt. Zuerst unter allen Künstlern fasste Michelangelo die Schöpfung nicht als ein blosses Wort mit der Geberde des Segens, sondern als Bewegung. So allein ergaben sich für die einzelnen Schöpfungsakte lauter neue Motive. In erhabenem Fluge schwebt die gewaltige Gestalt dahin, begleitet von Genien, welche derselbe Mantel mit umwallt; — so rasch, dass ein und dasselbe Bild zwei Schöpfungsakte (für Sonne und Mond und für die Pflanzen) vereinigen darf. Aber der höchste Augenblick der Schöpfung (und der höchste Michel-

angelo's) ist die Belebung Adams. Von einer Heerschaar jener göttlichen Einzelkräfte, tragenden und getragenen, umschwebt, nähert sich der Allmächtige der Erde und lässt aus seinem Zeigefinger den Funken seines Lebens in den Zeigefinger des schon halb belebten ersten Menschen hinüberströmen. Es giebt im ganzen Bereiche der Kunst kein Beispiel mehr von so genialer Übertragung des Übersinnlichen in einen völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment. Auch die Gestalt des Adam ist das würdigste Urbild der Menschheit.

Die ganze spätere Kunst hat sich von dieser Auffassung Gottes des Vaters beherrscht gefühlt, ohne sie doch erreichen zu können. Am tiefsten ist Rafael (in den ersten Bildern der Loggien) darauf eingegangen.

Die nun folgenden Scenen aus dem Leben der ersten Menschen erscheinen um so gewaltiger, je einfacher sie die uranfängliche Existenz darstellen. „Sündenfall und Strafe" sind mit ergreifender Gleichzeitigkeit auf Einem Bilde vereinigt; die Eva im Sündenfall zeigt, welche unendliche Schönheit dem Meister zu Gebote stand. Als Composition von wenigen Figuren steht „Noahs Trunkenheit" auf der Höhe alles Erreichbaren. Die „Sündfluth" contrastirt zwar nicht glücklich mit dem Massstab der übrigen Bilder, ist aber reich an den wunderwürdigsten Einzelmotiven.

Die Propheten und Sibyllen, die grössten Gestalten dieses Raumes, erfordern ein längeres Studium. Sie sind keinesweges alle mit derjenigen hohen Unbefangenheit gedacht, welche aus einigen derselben so überwältigend spricht. Die Aufgabe war: zwölf Wesen durch den Ausdruck höherer Inspiration über Zeit und Welt in das Übermenschliche emporzuheben. Die Gewaltigkeit ihrer Bildung allein genügte nicht; es bedurfte abwechselnder Momente der höchsten geistigen und zugleich äusserlich sichtbaren Art. Vielleicht überstieg dieses die Kräfte der Kunst. — Die je zwei Genien, welche jeder Gestalt beigegeben sind, stellen nicht etwa die Quelle und Anregung der Inspiration vor, sondern Diener und Begleiter; sie sollen durch ihre Gegenwart die Gestalt heben, als eine überirdische bezeichnen; durchgehends sind sie in Abhängigkeit von derselben geschildert. — Von unvergleichlicher Herrlichkeit ist der gramverzehrte Jeremias; oder Joel, den beim Lesen die stärkste innere Erregung ergreift; der wie

vom Traum erweckte Jesajas; Jonas mit dem Ausdruck eines wiedergewonnenen mächtigen Lebens; die Sibylla delphica, welche schon die Erfüllung ihrer Weissagung vor sich zu sehen scheint — von allen Gestalten des Meisters diejenige, welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Verein offenbart. — Abgesehen von der innern Bedeutung ist durchgängig genau auf die Gewänder zu achten, welche von der idealen Aposteltracht durch eine absichtliche (orientalische) Nuance unterschieden, überaus schön geschwungen und gelegt, und in vollkommenstem Einklang mit Stellung und Bewegung sind, sodass jede Falte ihre (vielleicht hie und da zu bewusst berechnete?) Causalität hat. — (Gewisse dumpfe Töne der Carnation waren Michelangelo eigen und finden sich auch auf seinem einzigen Tafelbilde, wovon unten, wieder.)

Von den Vorfahren Christi zeigen diejenigen in den Lunetten die leichteste Meisterschaft in monumentaler Behandlung des ungünstigsten Raumes. Geschichtlos, wie die meisten derselben sind, existiren sie bloss in Beziehung auf ihren göttlichen Abkömmling und zeigen desshalb den Ausdruck des ruhigen, gesammelten Harrens. Schon hier kommen einige wunderbar schöne, einfache Familienscenen vor. — In diesem Betracht sind aber einzelne Darstellungen in den dreieckigen Gewölbekappen vielleicht noch ausserordentlicher; ja es findet sich unter diesen auf der Erde sitzenden Eltern mit Kindern mehr als Ein Motiv des höchsten Ranges, obwohl der Ausdruck nirgends die Innigkeit oder sonst irgend einen activen Affect erreicht.

Dieses ist die Stiftung Papst Julius II. Mit Anspornen und Nachgeben, mit Streit und mit Güte erhielt er, was vielleicht kein Anderer von Michelangelo erhalten hätte. Sein Andenken ist in der Kunst ein hochgesegnetes.

Viele Jahre später (1534—1541) unter Papst Paul III. malte Michelangelo an der Hinterwand der Capelle das jüngste Gericht. a

Man muss zuerst darüber im Klaren sein, ob man überhaupt die Darstellung dieses Momentes für möglich und wünschbar hält. Sodann, ob man irgend eine Darstellung würdigen kann, welche nicht durch einen sofortigen Hauptschlag, z. B. einen raffinirten Lichteffect (in Martin's Manier) die Phantasie gefangen nimmt; schon die Ausführung in Fresco verbot diess hier. Endlich, ob man die physischen

Kräfte besitzt, dieses ganze ungeheure (stellenweise sehr verdorbene) Bild nach Gruppirung und Einzelmotiven gewissenhaft durchzugehen. Dasselbe will nicht nach dem ersten Eindruck, sondern nach dem letzten beurtheilt sein.

Der grosse Hauptfehler kam tief aus Michelangelo's Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit Allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemüthsanklang heisst, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildet, zu deren Äusserung die Nacktheit wesentlich gehört, so existirt gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der obern Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die der untern. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr blosses symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andere Abstufung von Motiven. Auf die letztern hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr grosse p o e t i s c h e Gedanken; von den beiden obern Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine, durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz grossartige dämonische Scene bildet, die andere aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht hinunter gezogen wird. Die untere Scene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen u. s. w. — Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die m a l e r i s c h e n Gedanken im

Ganzen eher das Bestimmende gewesen. Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppirung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das jüngste Gericht war die einzige Scene, welche hiefür eine absolute Freiheit gewährte, vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkt aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Theil der ganzen grossen Composition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stellung und Bewegung fragen und man wird Antwort erhalten.

Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vorzeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle andern, und zwar gerade eine der befangensten; — immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden[1]).

---

Die beiden grossen Wandgemälde in der nahen Capella Paolina, Pauli Bekehrung und die Kreuzigung des Petrus, aus der spätesten Zeit Michelangelo's, sind durch einen Brand entstellt und so schlecht beleuchtet (vielleicht am erträglichsten Nachmittags?), dass man sie besser aus den Stichen kennen lernt. In dem erstern ist die Geberde des oben erscheinenden Christus von einer zwingenden Gewalt, der gestürzte Paulus eines der trefflichsten Motive des Meisters. a

---

Staffeleibilder giebt es bekanntlich keine von seiner Hand, mit einziger Ausnahme eines frühen Rundbildes der heil. Familie in der Tribuna der Uffizien. Die gesuchte Schwierigkeit (die knieende Maria hebt das Kind vom Schooss des hinter ihr sitzenden Joseph) ist nicht ganz besiegt; mit einer Gesinnung dieser Art soll man über- b

---

[1]) Für den Zustand des Werkes vor der Übermalung, welche Daniel da Volterra auf Pauls IV. Befehl unternahm, ist eine Copie des Marcello Venusti im Museum von Neapel, trotz auffallender Freiheiten, die wichtigste Urkunde.

haupt keine heiligen Familien malen. Der Hintergrund ist, wie bei Luca Signorelli, mit Aktfiguren ohne nähere Beziehung bevölkert. Der kleine Johannes läuft an der steinernen Brustwehr mit einer spöttischen Miene vorbei.

a Im Pal. Buonarroti zu Florenz (S. 665, a) sind eine Anzahl Zeichnungen ausgestellt, unter welchen die einer säugenden Madonna besonders schön ist; — ein früherer Entwurf des Weltgerichtes; — ein vielleicht von M. begonnenes grosses Bild der heil. Familie, das er aber den vielen Verzeichnungen und Roheiten zufolge schwerlich
b selbst ausgemalt haben kann. — In der Brera zu Mailand die ehemals in Rafaels Besitz befindliche (und ihm selber trotz der von seiner Hand herrührenden Unterschrift „Michelle angelo bonarota" beigelegte) Tuschzeichnung des sog. Götterschiessens, il bersaglio de' Dei; nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre Pfeile geschützten Herme, indess Amor auf der Seite schlummert; eine herrliche Gruppe, aus bereits knieenden, laufenden und noch schwebenden Figuren zu einem unvergleichlichen Ganzen gebildet. Rafael mochte ein anregendes Problem darin finden, dieselbe durch einen seiner Schüler in Fresco, und zwar von der umgekehrten Seite, ausführen zu lassen; wenigstens
c ist diess der Inhalt eines der drei Frescobilder, welche aus der sog. Villa di Rafaelle in den Pal. Borghese zu Rom übergegangen sind.

Andere Compositionen existiren nur in Ausführungen von
d der Hand der Schüler. — Ich weiss nicht, ob das Bild der drei Parzen, im Pal. Pitti (ausgeführt[1]) von Rosso Fiorentino) unbedingt in diese Categorie gehört; Michelangelo hätte einen solchen Gegenstand
e wohl gewaltiger aufgefasst. — Mehrmals (z. B. Pal. Sciarra und Pal. Corsini in Rom) kommt eine heil. Familie von besonders feierlicher Intention vor; Maria auf einer Art von Thron sitzend, legt eben das Buch weg und sieht auf das fest schlafende, grandios auf ihrem Knie liegende Kind; von hinten schauen lauschend herüber Joseph und der
f kleine Johannes. — In der Sacristei des Laterans: eine Verkündigung,
g von Marcello Venusti ausgeführt. — Christus am Ölberg, nicht eben glücklich in zwei Momente geschieden, u. a. im Pal. Doria zu Rom.

[1]) Nach Ansicht meines verehrten Freundes Hrn. Director Waagen.

— Von der Pietà und dem Crucifixus weiss ich kein Exemplar in ital. Sammlungen anzugeben, ebensowenig von den berühmten mythologischen Compositionen: Ganymed, Leda, Venus von Amor geküsst; von letzterer soll eine Wiederholung im Museum von Neapel sein[1]). a

Einen höhern Rang nehmen natürlich solche Bilder ein, welche Michelangelo unter seinen Augen ausführen liess, hauptsächlich durch Sebastian del Piombo. Das wichtigste derselben, die Erweckung des Lazarus, befindet sich in London; — dann folgt die Geisselung b Christi in S. Pietro in montorio zu Rom (1. Cap. r. in Öl auf die Mauer gemalt); hier ist das Unleidliche gross gegeben, die bewegten Schergen heben die duldende Hauptfigur unbeschreiblich wirksam hervor. Die umgebenden Malereien sollen ebenfalls nach M.'s Entwürfen ausgeführt sein. (Eine gute kleine Wiederholung im Pal. Borghese.) — c Endlich wird bei der Kreuzabnahme des Daniele da Vol- d terra in Trinità de' monti (1. Cap. l.) immer der Gedanke erwachen, dass Michelangelo das Beste daran erfunden habe, indem alle übrigen Werke des Daniele erstaunlich weit hinter diesem zurückstehen. Gar zu wunderbar schön ist das Heruntersinken des Leichnams, um welchen die auf den Leitern Stehenden gleichsam eine Aureola bilden; gar zu vortrefflich motivirt und vertheilt sind die Bewegungen der Letztern. Auch die untere Gruppe um die ohnmächtige Madonna ist vorzüglich, setzt aber schon das pathologische Interesse an die Stelle des rein Tragischen. (Das ganze Bild stark verletzt und restaurirt.)

Eine eigentliche Schule hat Michelangelo nicht gehabt; er führte seine Fresken ohne Gehülfen aus. Denjenigen, welche sich (meist in seiner spätesten Zeit) auf irgend eine Weise an ihn anschlossen, werden wir unter den Manieristen wieder begegnen. Sein Beispiel war auch in der Malerei das verhängnissvollste. Niemand hätte das wollen dürfen, was er gewollt und mit seiner riesigen Kraft durchgeführt hatte; Jedermann aber wünschte doch solche Wirkungen hervorzubringen wie Er. Als er starb, waren alle Standpunkte in den sämmtlichen Künsten verrückt; Alle strebten ins Unbedingte hinaus, weil

[1]) Von den gemalten Porträts des M. ist dasjenige in der capitolinischen Galerie (laut * Platner von Marcello Venusti) wohl das beste. Dasjenige in den Uffizien scheint ** eine unbedeutende Arbeit des XVII. Jahrh. zu sein.

sie nicht wussten, dass Alles, was bei ihm so aussah, durch sein innerstes persönliches Wesen bedingt gewesen war.

---

Die florentinische Malerei blüht mit Lionardo und Michelangelo noch nicht vollständig aus. Die unermesslichen Lebenstriebe, welche das XV. Jahrh. in dieser Weihestätte der Kunst geweckt und ausgebildet hatte, erreichen noch in zwei andern grossen Meistern eine Vollendung, welche ganz eigener Art und von jenen beiden wesentlich unabhängig ist.

Der eine ist Fra Bartolommeo (eigentlich Baccio della Porta, 1469—1517), ursprünglich Schüler des Cosimo Roselli; seine Befreiung aus den Banden des XV. Jahrhunderts verdankte er Lionardo; sein positiver Inhalt ist ihm eigen[1]). Er zuerst hat das hohe Gefühl vollständig zu empfinden und wieder zu erwecken vermocht, welches aus dem Zusammenklang grossartiger Charaktere, reiner imposanter Gawandungen und einer nicht bloss symmetrischen, sondern architektonisch aufgebauten Gruppirung entsteht. Seine persönliche Empfindung hat nicht immer genügt, um dieses gewaltige Gerüste völlig zu beleben, und hierin steht er dem Lionardo nach, welcher immer Schönheit, Leben und Charakter an Einem Stücke giebt. Auch würde er für bewegte Compositionen überhaupt nicht ausgereicht haben. Allein was das Altarwerk im engern Sinn verlangt, hat Keiner mit vollkommnerer Hoheit dargestellt.

Die Freiheit und Grösse seiner Charakterauffassung lernt man im
a Einzelnen kennen aus einer Anzahl von Heiligenköpfen al Fresco in der Academie zu Florenz; wozu noch ein herrliches Eccehomo im

*1) Die beiden wunderschönen kleinen Täfelchen in den Uffizien (Anbetung des Kindes, und Darstellung im Tempel) gelten als frühe Arbeiten aus der Zeit, da der Meister noch nicht ins Kloster S. Marco getreten war. (Also vor 1500.) Ich kann mich nach öfterer Untersuchung immer weniger in diese Zeitannahme schicken. — Die sichere Reihe der Werke des Frate beginnt dann um 1504 mit der Madonna di S. Bernardo, in der Academie.

Pal. Pitti kömmt. Ohne Lionardo's unendliche Energie sind es doch so gross aufgefasste Menschenbilder, zum Theil von wahrhaft himmlischem Ausdruck. Zwei runde Frescogemälde in derselben Academie, Madonnen, sind bei ihrer flüchtigen Ausführung als Linienprobleme merkwürdig; in dem einen hat er offenbar hauptsächlich die vier Hände und die beiden Füsse schön zu ordnen gestrebt. — Für den Einzelausdruck ist sonst seine Kreuzabnahme (Pal. Pitti) das Hauptwerk. Mit welcher Macht wirken hier die beiden Profile des höchst edel gebildeten Christus und der alles vergessenden Mutter, die ihm noch den letzten Kuss auf die Stirn drücken will! mit welcher untrüglichen dramatischen Sicherheit ist der Schmerz des Johannes durch Beimischung der körperlichen Anstrengung unterschieden! Kein Klagen aus dem Bilde hinaus wie bei Van Dyck; keine vermeintliche Steigerung des Eindruckes durch Häufung der Figuren wie bei Perugino.

Die übrigen Bilder sind fast sämmtlich grandiose Constructionen, mit strenger und im Einzelnen sehr schön aufgehobener Symmetrie. Wo die Charaktere aus seinem Innern kommen, sind es lauter Werke ersten Ranges.

Leider ist die einzige grössere Scene dieser Art, das Fresco eines jüngsten Gerichtes bei S. Maria la nuova (in einem Verschlag in dem Hofe links von der Kirche) beinahe erloschen. Doch erkennt man in dem herrlichen obern Halbkreise von Heiligen dieselbe Inspiration, welche Rafael das Fresco von S. Severo in Perugia (1506) und die obere Gruppe der Disputa (1508) eingab. Wenn es ein spätes Werk ist, so entstand es unter der Rückwirkung Rafaels, der wenige Jahre vorher gerade in dieser Beziehung vom Frate gelernt zu haben scheint.

Von Altarbildern ist dasjenige im Dom von Lucca (hinterste Cap. links), eine Madonna mit zwei Heiligen, früh und ganz besonders schön und seelenvoll. (Dagegen die grosse späte Madonna della misericordia in S. Romano zu Lucca, links, zwar im Einzelnen vortrefflich, als Ganzes aber weniger unbefangen.) — In S. Marco zu Florenz (2. Alt. r.) ein ebenfalls frühes sehr grosses Bild, welches B.'s Compositionsweise im Augenblick ihrer nahen Vollendung zeigt; die Madonna glänzend edel und leicht gestellt; die beiden knieenden

Frauen ein ewiges Vorbild symmetrischer Profilgestalten; die Putten
noch in der Weise des XV. Jahrh. mit Emporheben des Vorhanges
beschäftigt, aber schon von dem höhern Geschlecht des XVI. Jahrh.;
die Farbe, wo sie erhalten ist, von tiefem Goldton. (In dem anstossen-
a den Kloster war 1854 von B. nur die einfach schöne Lunette über
dem hintern Eingang des Refectoriums sichtbar: Christus mit den
b beiden Wanderern nach Emmaus.) — In der Academie die dem heil.
Bernhard erscheinende Madonna (etwa 1504; noch mit einigen herben
Zügen der Köpfe); hier ist die Gruppe der Engel um die Madonna
mit der gewohnten symmetrischen Strenge componirt, aber sehr schön
ins Profil (oder Dreiviertelansicht) gesetzt und zugleich ihr Schweben
eben so leicht als erhaben ausgedrückt, wovon man sich durch einen
vergleichenden Blick auf die nächsten Engeldarsteller des XV. Jahrh.
überzeugen kann. — Das Vollkommenste, was B. geleistet, ist dann
c vielleicht der Auferstandene mit 4 Heiligen (Pal. Pitti);
grandioser und weihevoller ist die Geberde des Segnens vielleicht
nie dargestellt worden; die Heiligen sind erhabene Gestalten; die
beiden Putten, welche einen runden Spiegel mit dem Bilde der Welt
(als Landschaft) halten, schliessen als Basis diese einfache und strenge
Composition in holdseligster Weise ab. — Ebenda: ein grosses, reiches
Altarbild aus S. Marco (wo jetzt eine Copie steht), welches als offen-
bar spätes Werk in den Charakteren etwas allgemein, auch durch
die braune Untermalung in den Schatten sehr geschwärzt ist, aber
ein Wunder der Composition; die Engel, welche den Baldachin tragen,
entsprechen strenge der halbkreisförmigen untern Gruppe (vgl. Ra-
d faels Disputa). — In den Uffizien ist schon ein ganz kleines Rund-
bildchen, der Salvator auf zwei Engeln und einem Cherub schwebend,
als Construction sehr merkwürdig; noch mehr aber (ebendaselbst) die
grosse braune Untermalung des Bildes der h. Anna, der Maria
und vieler Heiligen, glücklicher Weise als Untermalung ganz vollen-
det, auch in den durchgängig schönen und bedeutenden Charakteren,
so dass die vollkommene Architektonik nicht nur überall geistvoll
aufgehoben, sondern auch mit dem edelsten individuellen Leben er-
füllt ist.

e Von einzelnen Gestalten ist der colossale heil. Marcus (Pal. Pitti)
die wichtigste. Allein hier betritt der Frate denselben Abweg, auf

welchem man den Michelangelo findet: er schafft ein ungeheures Motiv aus bloss künstlerischen Gründen; auch in dem Kopf ist etwas falsch Übermenschliches; die Draperie aber, auf welche es eigentlich abgesehen war, ein Wunderwerk. — Die zwei Propheten in der Tribuna der a
Uffizien haben ebenfalls etwas Unreines; — die beiden stehenden Apostel im Quirinal zu Rom, welche Rafael vollendete, habe ich b
seit den Vorbereitungen zum letzten Conclave 1846 nicht mehr gesehen und auch damals nur flüchtig. Ein ganz herrliches Bild aber, in welchem Charakter, momentaner Ausdruck und tizianische Farbenkraft zusammenwirken, ist die Figur des h. Vincentius Ferrerius in c
der Academie, deren Cartonzimmer ebenfalls noch vorzügliche Einzelgestalten des Frate enthält.

Mit Benützung seiner Entwürfe gemalt, theilweise auch von ihm selbst ausgeführt: die grosse Himmelfahrt Mariä im Museum von Neapel d
— auch wohl die grosse thronende Madonna mit 7 Heiligen in der e
Academie zu Florenz; — die Pietà (ebenda) ist wohl ein blosses Schülerwerk.

Von den Schülern ist nur Mariotto Albertinelli (1475 bis 1520) bedeutend. Vielleicht bevor er den Frate kannte, malte er das schöne Rundbild im Pal. Pitti, Madonna das Kind anbetend, welchem f
ein Engel ein Kreuz hinreicht. Dann folgt unter dem beginnenden Einfluss des Frate das Altarfresco des Gekreuzigten im Capitelsaal der g
Certosa (1505); endlich aus seiner schönsten Zeit die in zwei Figuren wahrhaft melodisch abgeschlossene „Heimsuchung" in den Uffi- h
zien, und die thronende Madonna mit zwei knieenden und zwei i
stehenden Heiligen, in der Academie; Werke, welche man nur den grössten Meistern zuzutrauen versucht ist. In den andern Bildern derselben Sammlung geht er mit vollster Anstrengung auf die Constructionsweise seines Meisters ein; mit grösstem Erfolge in der „Dreieinigkeit"; befangener, aber zum Theil mit dem schönsten und edelsten Ausdruck in der grossen Verkündigung (1510).

Die Nonne Plautilla Nelli interessirt nur da, wo die Motive des Frate (dessen Zeichnungen sie erbte) deutlich aus ihren Bildern hervorsehen. — Der gute Fra Paolino da Pistoja pflegt dem Rückfall ins Schwächlich-Perugineske zu unterliegen. (Madonna della

a cintola in der florentinischen Academie; — Crucifixus mit Heiligen
b im Kreuzgang von S. Spirito zu Siena.)

---

Neben Fra Bartolommeo behauptet Andrea del Sarto (1488 bis 1530) sein eigenes Mass von Grösse. Ein wunderbarer Geist, nur einseitig begabt, aber einer der grössten Entdecker im Gebiet der Kunstmittel.

Es fehlt ihm im Ganzen dasjenige Element, welches man die schöne Seele nennen möchte. Die Antriebe, welche ihn beherrschen, sind wesentlich künstlerischer Natur; er löst Probleme. Daher die Gleichgültigkeit gegen die höhere Schönheit des Ausdruckes, das Sichabfinden mit einem herrschenden Typus, der namentlich seine Madonnen und seine Putten so kenntlich macht und selbst durch seine Charakterköpfe als bestimmter Bau des Schädels, der Augen, der Kinnbacken hindurchgeht. Wo derselbe zum Gegenstand passt, wirkt
c er erhaben; einem jugendlichen Johannes d. T. (P. Pitti, Halbfigur) verleiht er z. B. jene strenge leidenschaftliche Schönheit, die für diese Gestalt wesentlich ist; ja bisweilen nimmt er eine hohe sinnliche Lieb-
d lichkeit an, wie z. B. die den Gabriel begleitenden Engel in einer der drei Verkündigungen im Pal. Pitti beweisen; auch giebt es einige Putten von ihm, welche keinem von denjenigen Correggio's an Schön-
e heit und Naivetät nachstehen, so z. B. in der herrlichen Madonna mit S. Franz und S. Johannes Ev., vom Jahr 1517, in der Tribuna der Uffizien. Sie umklammern die Füsse der Madonna, während das fröhliche Christuskind an ihren Hals emporklettern will.

Dann ist Andrea wohl der grösste Colorist, welchen das Land südlich vom Apennin im XVI. Jahrh. hervorgebracht hat. Da er nicht auf einer schon ausgebildeten Schulpraxis fusste, sondern jedesmal mit eigener Anstrengung seine Principien neu zu entdecken hatte, seine Gewissenhaftigkeit aber nicht selten schwankte, so sind seine Arbeiten auch im Colorit sehr ungleich; neben dem eben erwähnten goldtönigen
f Wunderwerk in der Tribuna, neben der grossen heil. Familie im Pal.

Pitti, neben den paar herrlichen einfachen Bildnissen[1]), in welchen Licht und Farbe und Charakter sich so vollkommen in Eins verschmelzen (P. Pitti, Uffizien) — neben all diesem giebt es auch a sehr bunte und dumpfe Malereien. — Immerhin hat Andrea zuerst von allen Florentinern eine sichere, harmonische Scala, eine tiefe, oft leuchtende Durchsichtigkeit der Farben erreicht; er hat auch zuerst der Farbe einen mitbestimmenden Einfluss auf die Composition des Bildes gestattet. Seine Gewänder fallen nicht umsonst in so breiten Flächen. Man muss dabei zugestehen, dass sie von einer hinreissenden Schönheit des Wurfes und des Contours sind und als vollkommener Ausdruck des Lebens der Gestalten ganz absichtslos scheinen.

Im Wesentlichen aber ist seine Composition ein eben so strenger architektonischer Bau als die des Fra Bartolommeo, welchem er offenbar das Beste verdankte. Auch hier ist lauter durch Contraste verdeckte Symmetrie. Da er aber die Seele des Frate nicht hatte, so bleibt bisweilen das Gerüste unausgefüllt. Wie weit steht seine prächtig gemalte Kreuzabnahme (P. Pitti) hinter der des Bartolommeo zu- b rück! Die Motive, in Linien und Farben classisch, sind geistig fast null, ein unnützer Reichthum. Auch in der schönen Madonna mit den vier Heiligen (ebenda) contrastiren die ungenügenden Charaktere mit dem feierlichen Ganzen. Am meisten geistiges Leben zeigt unter den Bildern des P. Pitti die Disputa della Trinità; eine eifrigere und zusammenhängendere „heil. Conversation", als die der meisten Venezianer sind; zugleich ein Prachtbild ersten Ranges. Die grossen Assunten sind beide spät, gleichen sich und haben viel Conventionelles, aber auch noch grosse Schönheiten. — In den heil. Familien (wovon ausser den florent. Sammlungen auch z. B. Pal. Borghese in Rom mehrere c besitzt; ein schönes und echtes Bild in S. Giacomo degli Spagnuoli d zu Neapel, rechts von der Hauptthür) fällt jene Seelenlosigkeit neben den hohen malerischen Vorzügen oft ganz besonders auf; es ist, als ständen die beiden Mütter und die beiden Kinder in gar keinem innigern Verhältniss zu einander.

---

[1]) Welche davon ihn selber vorstellen, lassen wir dahingestellt. Dasjenige mit der Frau (P. Pitti) ist für die verhältnissmässig späte Zeit sehr befangen. Die Verzeichnung in * seiner Hand und das Unlebendige im Kopfe der Frau geben Einiges zu denken.

Als historischer Erzähler hat Andrea gleichwohl Unvergängliches
a geleistet. Die Fresken in der Vorhalle der Annunziata, begonnen 1510, zeigen zwar zum Theil dieselbe fast zu strenge architektonische Anordnung; in den drei ersten Bildern links, aus der Legende des S. Filippo Benizzi, bildet sich die Gruppe coulissenartig ansteigend zur Pyramide; das eigentlich Dramatische, Bedeutend-Momentane kömmt nirgends besonders zu seinem Rechte; in der Anbetung der Könige (letztes Bild rechts) wird man die Hauptgruppe sogar befangen finden. Allein es ist durch diese Malereien die wonnigste Fülle neuer Lebensmotive verbreitet; man geniesst mit dem Maler das hohe Glück, schlichte Lebensäusserungen in der reinsten und vollkommensten Form, in edler Abwägung gegen einander, in weiter Räumlichkeit schön vertheilt anschauen zu können. Bei der Betrachtung des Einzelnen prägen sich zumal eine Anzahl von Gestalten des 1., 2. und 5. Bildes links unauslöschlich ein; trotz aller Verwitterung wird man im letztgenannten (Bekleidung des Aussätzigen) in der Gestalt des S. Filippo eine der höchsten Schöpfungen der goldenen Zeit erkennen. Die Geburt Mariä (vorletztes Bild rechts) ist die letzte, in lauter Schönheit aufgehende Redaction dieses Gegenstandes; noch Domenico Ghirlandajo erscheint neben diesem wunderbaren Reichthum einseitig und herb. Ausser den Bildern der ältern Meister (Alessio Baldovinetti's Geburt Christi, letztes Bild links, und Cosimo Rosselli's Einkleidung des S. Filippo, vorletztes links) haben die Schüler Andrea's hier noch ihr Bestes geleistet. Am nächsten steht ihm Franciabigio in der (durch den bekannten Hammerschlag verstümmelten) Vermählung Mariä, einem Werke des emsigen und begeisterten Wetteifers. In Pontormo's Heimsuchung, welche bei Weitem sein Hauptwerk ist, steigert sich die Auffassung Andrea's und Bartolommeo's mit äusserstem Kraftaufwand zu einem neuen Ganzen. Nur Mariä Himmelfahrt, von Rosso, zeigt den Styl Andrea's allerdings im Zustande der Verwilderung.

b Ausserdem hat Andrea das einzige Abendmahl geschaffen, welches demjenigen Lionardo's wenigstens sich von Ferne nähern darf: das grosse, theilweise vortrefflich erhaltene, theilweise sehr entstellte Frescobild im Refectorium des ehemaligen Klosters S. Salvi bei Florenz. (Zehn Minuten vor Porta della Croce, von der Strasse links

seitab.) Der Moment ist der, dass Christus ein Stück Brot ergreift,
um es in die Schüssel zu tauchen, während auch Judas, allein von
Allen, bereits ein Stück Brot in der Hand hält. Die Charaktere sind
nobel und kräftig aus dem Leben gegriffen, aber von der Hoheit der-
jenigen Lionardo's weit entfernt, welche Jeder eine ganze Gattung
von Ausdruck gleichsam in der höchsten denkbaren Spitze darstellten.
Auch hat A. der (allerdings ausserordentlich grossen) malerischen
Wirkung zu Liebe seinen Leuten sehr verschiedene, zum Theil nichts
weniger als ideale Gewänder gegeben; eine Abwechslung, deren
schönen Erfolg das Auge empfinden kann lange bevor es sie bemerkt.
Unbeschreiblich lebendig ist hier wie bei Lionardo das Spiel der
Hände, welche allein schon ausdrücken, wie Christus den fragenden
Johannes beruhigt, wie Petrus jammert, wie dem Judas zugesetzt
wird. (Bestes Licht: Nachmittags.) — Franciabigio hat in diesem
Gegenstande (Abendmahl im Refectorium von S. Giovanni della Calza a
in Florenz) den Meister bei Weitem nicht erreicht.

Den Höhepunkt von Andrea's Colorit und Vortrag im Fresco
bezeichnet ausser diesem Abendmahl auch die Madonna del b
Sacco, in einer Lunette des Kreuzgangs der Annunziata.

Endlich aber giebt es eine Reihe einfarbiger Fresken, braun in
braun, von seiner Hand, in dem kleinen Hof der Brüderschaft dello c
Scalzo (unweit S. Marco). Der Gegenstand ist das Leben des Täu-
fers. Mit Ausnahme einiger frühen und zweier von Franciabigio
ausgeführten sind sämmtliche Compositionen bei aller Unscheinbarkeit
von den mächtigsten und freisten Schöpfungen der reifen Zeit An-
drea's. Das ängstlich Architektonische der frühern Fresken in der
Annunziata ist hier durch lauter Geist und Leben überwunden. Die
Grenzen der Gattung, welche alle feinere Physiognomik, allen Farben-
reiz ausschloss, scheinen den Meister erst recht gereizt zu haben, sein
Bestes zu geben. Unter den frühern ist die Taufe des Volkes durch
Johannes die höhere (und höchste) Stufe der bekannten Freske Ma-
saccio's; unter den spätern haben die Heimsuchung, die Enthaup-
tung, sowie die Überbringung des Hauptes den Vorzug; unter den
allegorischen Figuren die Caritas, welche das Bild im Louvre weit
übertrifft. — Aus dieser Inspiration ist auch jene kleine geistvolle Pre-
della mit den Geschichten von vier Heiligen in der Academie gemalt. d

a (Wo sich sonst von A. nichts Bedeutendes als das Bild der vier Hei-
b ligen befindet.) — Die beiden Geschichten Josephs (P. Pitti) geben
in keiner Beziehung einen Begriff von dem Vermögen Andrea's.
c Ausserhalb von Florenz enthält der Dom von Pisa, namentlich
im Chor, eine Anzahl prächtig gemalter Einzelfiguren von Heiligen.

---

Von den Schülern und Nachfolgern ist das Beste schon genannt
d worden. Von Franciabigio einige Historien (Breitbilder) mit kleinen
Figuren in den Uffizien und im Pal. Pitti; gutes Porträt eines Mannes
e im Hut (1517) im Pal. Capponi. — Pontormo (1493—1558) ist
f überhaupt nur um seiner Bildnisse willen hochgeschätzt (Pal. Pitti:
g Ippolito Medici; — Uffizien: Cosimo der Alte, nach einem Profilbild
des XV. Jahrh. trefflich neu redigirt); — seine übrigen Arbeiten sind je
früher, um so besser wenigstens gemalt (Uffizien: Leda mit den vier
h Kindern in einer Landschaft; — Capella de' Pittori bei der Annunziata:
Fresco einer Madonna mit Heiligen, noch ganz in der Art des Mei-
i sters; — Pinacoteca zu Bologna: Madonna mit Kind, hinter einer
Bank stehend); — die spätern Werke erscheinen durch unberechtigten
Aufwand wirklich oder vermeintlich schöner Formen schon manierirt
k (S. Felicita in Florenz 1. Cap. rechts, Kreuzabnahme; — Pal. Pitti:
l die 40 Märtyrer); — die Breitbilder mit Historien (Uffizien) sehr zer-
streut. — Domenico Puligo verfing sich in die Farben- und Licht-
wirkungen Andrea's; seine Formen wurden darob unbestimmt, sein
m Vortrag verblasen. (Pal. Pitti: heilige Familie, säugende Madonna; —
n Pal. Corsini in Florenz: Mehreres.) Als einer der frühsten Porträt-
maler von Profession möchte er vielleicht mehr als ein Bildniss in
Anspruch nehmen können, das jetzt als Werk des Meisters gilt. —
Angelo Allori, genannt Bronzino (1499—1571), Schüler Pontor-
mo's, wird als Historienmaler an keiner andern Stelle als bei den Manie-
risten unterzubringen sein. Als Bildnissmaler aber steht er in der
bedeutenden und freien Auffassung keinem Zeitgenossen nach, auch
den Venezianern nicht, so weit sie ihn in der Farbe übertreffen
mögen, die bei ihm immer etwas Kalkiges behält. (In seiner Art: Pal.
o Doria in Rom: treffliches Porträt des Gianettino Doria; — Museum
p von Neapel: die beiden Geometer; — sodann sicher von ihm: Pal.

Pitti: der Geometer, grossartig im Geist eines Sebastian dal Piombo; — a
Uffizien: der junge Bildhauer; Dame im rothen Kleid; ein Jüngling b
mit einem Brief; rothbärtiger Mann in einer Halle; — sämmtlich so
gemalt, als wären sie nur dem bedeutenden Charakter zu Liebe dar-
gestellt; dagegen die Dame mit einem Knaben ein blosses, vielleicht
mediceisches Porträt. — Pal. Corsini: mehrere Porträts. — Pal. del c
commune zu Prato: mediceische Porträts aus Bronzino's Schule. — d
Ähnliche geringere, mit spätern: in dem Gange, der von den Uffizien e
nach Ponte vecchio führt.)

Von Andrea ist auch Rosso de Rossi (Rosso Fiorentino, st.
1541 in Frankreich) abhängig. Er zeigt schon ganz besonders frühe
den Weg, welchen die Entartung einschlagen würde. Die Formen
Andrea's sind bei ihm bis ins Liederliche aufgelockert, um wider-
standslos einer Composition durchaus nur nach grossen Farben- und
Lichtmassen zu dienen. (Pal. Pitti: grosse Madonna mit Heiligen; — f
S. Lorenzo, 2. Altar rechts, Vermählung der Maria; — S. Spirito, auf g
einem Altar links: thronende Madonna mit Heiligen.) h

---

Noch einige Meister aus frühern florentinischen Schulen malen
sich in dieser Zeit aus. Ridolfo Ghirlandajo, der Sohn Dome-
nico's und später Schüler des Frate, hat in zwei Bildern der Uffizien i
(S. Zenobius, der einen todten Knaben erweckt, und das Begräbniss
des S. Zenobius) entweder ein grosses Talent bekundet oder einen
sehr glücklichen Wurf gethan. Bewegung, Gruppirung, Köpfe und
Farben sind ganz der goldenen Zeit gemäss; einige Nachlässigkeiten
z. B. in der Gewandung verrathen jedoch durch den Mangel an Ernst
schon den künftigen Manieristen; — ein trefflich wahres und derbes
Frauenporträt im Pal. Pitti (1509) zeigt, was er in der Ausführung k
konnte, wenn er wollte. — Die Fresken in der Sala de' Gigli des l
Palazzo vecchio (Schutzheilige und Helden) erscheinen schon als das
Werk einer müden Phantasie, die sich auf das XV. Jahrh. zurück-
wirft. Anderes ist geradezu Manier. So schon das von Ridolfo und
seinem Oheim Davide gemalte Bild in S. Felice (auf einem Altar links), m
eine Madonna del popolo. — Von Micchele di Ridolfo u. a. das

a Bild der tausend Märtyrer, in der Academie; ein blosses fleissiges Actstudium.

Von einem zurückgebliebenen Schüler Filippino's, Raffaellin del Garbo, der sich später vergebens dem grossen Styl zuzuwen-
b den suchte, ist eine Auferstehung (Academie) das einzige frühere Bild
c von Beiang. In der Sacristei von S. Lorenzo eine Geburt Christi. In
d der von seinem Meister begonnenen Cap. Carafa in der Minerva zu Rom malte er das Gewölbe; jetzt sehr verdorben.

Giov. Ant. Sogliani, ein Schüler des Credi, hat in seinem
e schönsten Bilde, auf einem Altar links in S. Lorenzo, welches die des Martyriums harrenden Apostel darstellt, den Meister sowohl als Andrea del Sarto nahezu erreicht. (Auch die Predella, von dem sehr selten vorkommenden Bacchiacca, ist ein geistreiches Werk.) —
f In der Academie ausser geringen Bildern eine thronende Madonna mit Tobias, dessen Engel und S. Augustin, ebenfalls dem Credi nahe; —
g in den Uffizien: Madonna in einer Landschaft, schon nur schön gemalt;
h in der Sacristei von S. Jacopo eine Dreieinigkeit mit Heiligen, welche tüchtig und zum Theil noch ganz edel sind.

Giuliano Bugiardini, ein Künstler von schwankender
i Receptivität, schliesst sich an D. Ghirlandajo in der Geburt Christi (Sacristei von S. Croce) und nähert sich dann in der Behandlung dem
k Lionardo (säugende Madonna, in den Uffizien; grosse thronende Ma-
l donna mit S. Catharina und S. Antonius von Padua, in der Pinacoteca zu Bologna). Endlich verrückte ihm Michelangelo das Concept. Die
m berüchtigte Marter der heil. Catharina in S. M. novella (Cap. Ruccellai, beim Cimabue) ist die Marter des gewissenhaften Künstlers selber und ein lehrreiches Denkmal der Gährung, in welche der Meister des Weltgerichtes gewisse Gemüther versetzte. Man ahnt die ganze Qual der Motivjägerei.

---

Über Rafael zu sprechen, könnte hier beinahe überflüssig scheinen. Er giebt überall so viel, so Unvergessliches, so ungefragt und unmittelbar, dass Jeder, der seine Gemälde sieht, ohne Führer zu-

rechtkommen und einen dauernden Eindruck mitnehmen kann. Die folgenden Andeutungen sollen auch nur die zum Theil versteckt liegenden Bedingungen dieses Eindruckes klar machen helfen.

Was in Rafaels Leben (1483—1520) als Glück gepriesen wird, war es nur für ihn, für eine so überaus starke und gesunde Seele, eine so normale Persönlichkeit wie die seinige. Andere konnten unter den gleichen Umständen zu Grunde gehen. Er kam bald nach seines Vaters Tode (Giov. Santi, st. 1494) in die Schule des Pietro Perugino und arbeitete bei diesem bis etwa 1504. So war seine Jugend umgeben von lauter Bildern des gesteigerten Seelenausdruckes und der fast normalen Symmetrie. Die Schule konnte als eine zurückgebliebene, sehr unentwickelte gelten, sobald es sich um Vielseitigkeit der Zeichnung und Composition, um das Studium der ganzen Menschengestalt handelte, und selbst der Ausdruck ging gerade damals bei Meister Perugino in eine handwerksmässige Wiederholung des für innig und schön Geltenden über. — Es ist, als hätte Rafael das gar nicht gemerkt. Mit dem wunderbarsten Kinderglauben geht er auf Perugino's (damals schon nur scheinbare) Gefühlsweise ein und belebt und erwärmt das erkaltende Wesen. Wo er als Gehülfe in die Bilder des Meisters hineinmalt, glaubt man die Züge aus Perugino's eigener besserer Jugend zu erkennen, so wie er immer hätte malen sollen[1]; ebenso verhält es sich mit Rafaels eigenen frühern Arbeiten. In der Krönung Mariä (vatican. Galerie) tritt erst zu Tage, was die a
Richtung Perugino's vermochte; wie ganz anders, wie viel himmlisch reiner giebt hier Rafael die süsse Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als diess der Meister je gethan hat! — abgesehen davon, dass er schon ungleich reiner zeichnet und drapirt. Die kleinen Predellenbilder dieses Altarblattes, in einem andern Saal b
derselben Galerie, zeigen schon beinahe florentinisch freie Formen

[1]) Diess bezieht sich besonders auf Rafaels Antheil an der Anbetung des neugeborenen Kindes in der vatican. Galerie. * Hier wird der Kopf des Joseph unbedingt als sein Werk betrachtet; die Köpfe der Engel und der Madonna können wohl nur entweder von ihm oder von Spagna sein. — In der ebendort befindlichen Auferstehung wird wenigstens der schlafende Jüngling rechts ihm zugeschrieben. — In der Sacristei von S. Pietro zu ** Perugia ist der das Christuskind liebkosende Johannes eine Copie R.'s nach Perugino.

a und Erzählungsweise. — Auch in der Vermählung Mariä (Mailand, Brera), mit dem Datum 1504, geht R. über die Composition seiner Schule weit hinaus; die vollkommenste Symmetrie wird durch die schönsten Contraste malerisch aufgehoben; die Momente der Ceremonie und die der Bewegung (in den stabbrechenden Freiern), die belebte Gruppe und der ernste, hohe architektonische Hintergrund (mit welchem andere Peruginer, wie z. B. Pinturicchio, so viel Kinderspiel trieben) geben zusammen ein schon fast rein harmonisches Ganzes. (Den Ausdruck der Köpfe wird man vielleicht weniger süss
b finden als auf mehrern Kupferstichen.) — Die kleine Madonna im Palazzo Connestabile zu Perugia, eines der ersten Juwelen der Miniaturmalerei, ist besser im Rund gedacht und von schönerer, leichterer Haltung als irgend ein ähnliches Bild der Schule; über dem vollkommenen Zauber der beiden Figuren und der reizenden Frühlingslandschaft mit den beschneiten Bergen vergisst man allerdings das Vergleichen[1]). Man kann sagen, dass Rafael, als er gegen Ende des Jahres 1504 diese Schule verliess, nicht nur alle gesunden Seiten derselben völlig in sich aufgenommen hatte, sondern überhaupt ihren specifischen Geist weit reiner und höher in seinen Werken darstellte, als irgend einer seiner Schulgenossen.

---

Er begab sich nach Florenz, welches gerade in jenem Augenblick der Sammelpunkt der grössten Künstler Italiens war; Michelangelo und Lionardo z. B. schufen damals in ihren (verlornen) Cartons die höchsten Wunder der historischen Composition; es war ein grosser Moment der Kunstgährung. Wer sich davon einen Begriff machen
c will, suche im linken Querschiff von S. Spirito in Florenz, am zweiten Altar links, das Bild mit der Jahrzahl 1505 auf, welches jetzt gewöhnlich dem Ingegno zugeschrieben wird; aus der Madonna und

*1) Die Bilder in S. Trinità zu Città di Castello (Dreieinigkeit, und Schöpfung der Eva) — sowie das Crucifix mit den 4 Heiligen, welches noch bei den Erben des Card. Fesch in Rom sein soll, — die Madonna im Hause Alfani zu Perugia, — und den Christus am Ölberg im Pal. Gabrielli zu Rom hat der Verf. nicht gesehen. — Die Madonna im Hause Staffa zu Perugia gilt als Werk eines Mitschülers.

den Heiligen sehen uns vier, fünf Maler verschiedener Schulen neckend entgegen.

Rafael liess sich nicht zerstreuen. Er fand unter den florentinischen Malern, wie es scheint, sehr bald denjenigen, welcher ihn gerade in seiner Weise am meisten fördern konnte: den grossen Fra Bartolommeo, der nicht sehr lange vorher nach mehrjähriger Unterbrechung sich von Neuem der Malerei zugewandt hatte. Dieser war meistens mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt, wie die Schule von Perugia, nämlich mit Gnadenbildern, nur löste er malerisch, was diese ungelöst liess; er stellte seine Heiligen und Engel nicht bloss symmetrisch neben- und durcheinander, sondern er bildete aus ihnen wahre Gruppen und belebte sie durch Contraste und durch grandiose körperliche Entwicklung. Sein Einfluss auf Rafael war bestimmend; die Abrechnung zwischen beiden möchte wohl das Resultat geben, dass Rafael ihm die wesentlichste Anregung zur streng-architektonischen und dennoch ganz lebendigen Compositionsweise verdankt habe. (Er hat später, vgl. S. 881, d, auf den Frate zurückgewirkt.)

Die frühste Äusserung dieses Einflusses erkennt man in dem Frescobilde, womit Rafael 1506 eine Capelle des Klosters S. Se- a
vero in Perugia schmückte. Die Verschiebung des Halbkreises von Heiligen, welche auf Wolken thronen, geht schon weit über den peruginischen Horizont; hier ist nicht bloss Abwechselung der Charaktere und Stellungen, sondern höherer Einklang und freie Grösse. Der Contrast der obern peruginischen und der untern florentinischen Engel spricht noch deutlich die damalige innere Theilung des Künstlers aus.

In seinen Tafelbildern (vermuthlich) aus den Jahren 1504—1506 hat er noch mehr von der frühern Art an sich, so in der Madonna mit 4 Heiligen und der dazu gehörenden obern Lunette im königl. b
Schloss zu Neapel, auch noch in der Madonna del Granduca[1]). c
Die letztere hat noch ganz die stumpfe, befangene Draperie Perugino's, ist aber im hohen Ausdruck des Kopfes und in der schönen Anordnung des Kindes schon eine der grössten Machtäusserungen von

[1]) Als Privatbesitz des Grossherzogs von Toscana ist sie hauptsächlich bei Anlass des Copirens in einem der Säle der Galerie Pitti zu sehen. Den Sommer hindurch ist diess am häufigsten der Fall.

Rafaels Seele, sodass man ihr manche spätere, vollkommnere Madonna schwerlich vorziehen möchte.

Schon entschiedener florentinisch und mehr bewegt ist die kleine
a Madonna mit den Nelken, in der Galerie Camuccini zu Rom. Vielleicht ein Bild der Befangenheit, welche ersten Schritten in einer neuen Richtung eigen ist; eine fast genreartige Mutter des Christuskindes, im Hauskleid, mit absichtlich gedämpften Farben; übrigens so gedacht und ausgeführt, dass an der Echtheit doch nicht zu zweifeln ist. (Die beiden zusammengesetzten Täfelchen mit heiligen Frauen in derselben Sammlung stammen noch aus R.'s peruginischer Zeit.)

Rafael lebte 1506—1508 zum zweitenmal in Florenz und diese Periode war bereits sehr reich an bedeutenden Bildern, von denen nur die meisten ins Ausland gegangen sind. Doch gewähren die in Italien gebliebenen wenigstens einen genügenden Faden für die Erkenntnis seiner innern Entwicklung.

Auch jetzt sehen wir ihn wählen; von dem festen Grund aus, zu welchem ihm der Frate verholfen[1]), greift er mit dem sichersten Takte nur nach dem, was ihm innerlich gemäss ist. Die Breite des Lebens, welche noch das Thema der meisten damaligen Florentiner ist, berührt auch ihn, aber nur soweit sie das Höchste nicht beeinträchtigt: den Ausdruck der Seele und die allmälig in ihm zur sichern Form gedeihenden Grundgesetze der malerischen Composition.

Man vergleiche nur seine damaligen Madonnen mit denjenigen der Florentiner; selbst diejenigen Lionardo's (Vierge aux rochers, Vierge aux balances im Louvre) werden sich als weniger hoch gedacht, als in einem irdischen Beginnen befangen erweisen, der übrigen nicht zu gedenken. Rafael hat schon durch den architektonischen Ernst seiner

---

1) Jene Abrechnung zwischen beiden Künstlern ist besonders schwierig, wenn es sich einerseits um Rafaels damals geschaffene heil. Familie in der Münchner Pinakothek, anderes-
* seits um die beiden heil. Familien des Fra Bartolommeo im Pal. Corsini zu Rom und im Pal. Pitti (erstes der hintern Zimmer) handelt. Hat Rafael die geschlossene pyramidale Gruppe der Maria, der beiden Kinder, der Elisabeth und des abschliessend darüber stehenden Joseph zuerst geschaffen und der Frate ihn unvollständig, mit Weglassung einer Figur nachgeahmt? Oder hat Rafael das unreife Motiv des Frate erst durch seine Zuthat zur Reife gebracht? Die Entscheidung ist bedenklich, die Zusammengehörigkeit der Bilder beider bleibt aber handgreiflich. Ich möchte eher die erstere Vermuthung annehmen.

Gruppenbildung einen Vorsprung, noch mehr aber durch den hohen Ernst der Form, welcher ihn von allen bloss zufälligen Zügen des Lebens fern hielt. Der Intention nach will seine Madonna nicht mehr sein als ein schönes Weib und eine Mutter, wie bei den Florentinern auch; seine Absicht ist (die eigentlichen Gnadenbilder ausgenommen) nicht erbaulicher als die der letztern; wenn man dennoch das Höchste darin findet, so muss diess andere Gründe haben.

Die Antwort liegt in der Madonna del Cardellino (in der a
Tribuna der Uffizien; die als Gegenstück aufgestellte Madonna del pozzo scheint von einem Niederländer oder Lucchesen nach rafaelischen Erinnerungen gearbeitet). Die einfachste denkbare Pyramidalgruppe, durch das Überreichen des Hänflings mässig belebt; man wird vielleicht in den reizenden Formen, dem reinen Ausdruck den vollen Werth des Bildes suchen; dieselben würden aber weniger wirken, ja vielleicht verloren gehen, ohne die haarscharf abgewogene Harmonie der einzelnen Theile in Form und Farbe. Bei Rafael wirkt immer das Einzelne so stark und unmittelbar, dass man darin das Wesentliche zu finden glaubt, während doch der Reiz des Ganzen unbewusster Maassen das Bestimmende ist.

Die höhere Stufe der Mad. del Cardellino ist dann die bekannte Belle Jardinière im Louvre.

Ein Räthsel bleibt die Madonna del Baldacchino im Pal. b
Pitti. Rafael liess sie bei seiner Abreise nach Rom unvollendet; später, als sein wachsender Ruhm dem Bilde eine neue Aufmerksamkeit zuwandte, wurde, man weiss nicht durch wen, daran weiter gemalt. Endlich liess Ferdinand, Sohn Cosimo's III, dasselbe etwa um 1700 durch einen gewissen Cassana mit einem Anschein von Vollendung versehen, hauptsächlich mittelst brauner Lasuren. Die ungemein schöne Anordnung des Kindes zur Madonna (z. B. die Begegnung der Hände), die im grossartigen Styl des Frate zusammengestellten Figuren links (S. Petrus und S. Bernhard) gehören wohl Rafael an; vielleicht auch der Oberkörper des Heiligen mit dem Pilgerstab rechts; dagegen möchte der heil. Bischof rechts von ganz fremder Hand dazu componirt sein. Die beiden köstlich improvisirten Putten an den Stufen des Thrones gehören ebensosehr der Weise des Frate als der Rafaels an; von den beiden Engeln oben ist der schönere aus dem

Fresco von S. Maria della Pace in Rom offenbar entlehnt, woraus hervorgeht, dass der erste Vollender jedenfalls erst nach 1514 über das Bild kam.

---

In seinen florentinischen Bildnissen steht Rafael schon als der grosse Historienmaler da, der aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das Ewige auszuscheiden weiss. Vielleicht an dieser Stelle zeigt sich der einzige kenntliche Einfluss Lionardo's auf Rafael, sowohl in der Auffassung als in demjenigen Fleiss der Modellirung, welchem kein Detail der Form zu gering ist, sobald es sich um den ganzen und vollen Charakter handelt. Wenn
a wir von zwei sehr schönen Köpfen andächtiger Mönche in der flor. Academie (Saal der kleinen Bilder) absehen, welche noch aus der ersten florent. Periode sein könnten, so wären die Bildnisse des An-
b gelo und der Maddalena Doni (im Pal. Pitti) seine frühsten bekannten Arbeiten dieser Gattung (1505). Dasjenige der Frau zeigt einen unverkennbaren Anklang an die Gioconda Lionardo's (im Louvre) nicht bloss in den Äusserlichkeiten, sondern dem innersten Kerne nach. Manches ist noch unfrei, z. B. die Stellung der Hände, auch die Farbe, allein die Auffassung des Charakters und die Haltung ist völlig unbefangen. Von allen Zeitgenossen hätten nur wiederum Lionardo und etwa Giorgione damals etwas ebenso Werthvolles hervorbringen können.

c Das Bildniss in der Tribuna der Uffizien, welches ebenfalls Maddalena Doni heisst, dem andern Bild aber wie eine ältere, etwas leidende Schwester gleicht, möchte wohl früher, etwa bald nach der Ankunft in Florenz gemalt sein, als R. noch peruginischer dachte und die Gioconda noch nicht kannte. Es ist ein so herrliches und (z. B. in der Anordnung der Hände) bedeutendes Bild, dass die Zweifel an der Echtheit kaum berechtigt scheinen. Unzweifelhaft echt ist jeden-
d falls R.'s eigenes Porträt in der Sammlung der Malerbildnisse ebenda (vom Jahr 1506?), von leichter, anmuthiger Haltung und höchst meisterhafter Malerei. — Endlich enthält die Galerie Pitti (unter N. 229, Saal der Iliade) das Bildniss einer Frau von etwa 35 Jahren,

in florentinischer Tracht, welches dem R. zugeschrieben wird und jedenfalls von erstem Range ist. Es scheint von einem künftigen Meister des Helldunkels gemalt, was Rafael nie wurde, auch zeigen die Flächen der Leinewand und der Damastärmel eher etwa die Behandlungsweise des Andrea del Sarto. Die Modellirung ist wunderbar schön und fleissig, wie sie Andrea's spätere Arbeiten allerdings nicht mehr aufweisen. Die Verkürzung der einen Hand hätte der so weit ausgebildete Rafael unbedingt besser gegeben. — Der Charakter des Kopfes erzählt eine ganze Jugendgeschichte voll Liebe und Güte.

---

Im Jahr 1507 malte Rafael auch sein erstes grosses bewegtes Historienbild; es ist die Grablegung in der Galerie Borghese zu a
Rom. Ein Werk der höchsten Anspannung aller Kräfte, noch nicht frei von gewissen Befangenheiten (z. B. in der Anordnung der Füsse), mit einzelnen Gesichtsformen, welche schon auf ein abgeschlossenes und damit der Manier sich näherndes Ideal hindeuten, wovon R. sich später wieder frei machen musste. Aber ein ewig grosses Wunderwerk der Linienführung, der dramatischen und malerischen Gegensätze, und des Ausdruckes. Es genügt z. B. die Vertheilung der physischen Anstrengung und der Seelentheilnahme zu verfolgen, um R. allen Zeitgenossen vorzuziehen. Der Christusleichnam ist in Form und Verkürzung vollkommen edel. — Die Predella dazu, grau in grau die b
Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung in Rundbildern auf grünlichem Grunde darstellend, mit je zwei Engelknaben zu den Seiten, befindet sich in der vaticanischen Galerie. Es sind scheinbar nur leichte Skizzen, aber schon in Composition und Geberde liegt ein Ausdruck, den man nicht bezeichnender wünschen möchte. Mit möglichst Wenigem ist hier möglichst Grosses gegeben. (Die obere Lunette, Gottvater mit Engeln, findet sich noch in S. Francesco de' c
Conventuali zu Perugia, wo einst das ganze Werk stand, aber nicht über der Copie desselben von Arpino, sondern über einem Altarbild der rechten Seite, die Geburt Christi von Orazio Alfani.)

Mit diesem entscheidenden Werke legitimirte sich Rafael als derjenige, der allein neben Michelangelo die Gedanken Papst Julius II. ganz würdig ausführen konnte. Der Papst berief ihn 1508 nach Rom,

wo er die zwölf noch übrigen Jahre seines kurzen Lebens hindurch jene unbegreiflich reiche Tätigkeit entfaltete, die als moralisches Wunder einzig dasteht. Nicht die Höhe des Genies, sondern die Gewalt der Willenskraft ist das grösste daran; jene hätte ihn nicht vor der Manier geschützt; diese war es, die ihn nie auf den Lorbeeren ausruhen, sondern stets zu höhern Ausdrucksweisen emporsteigen liess. — Die grosse Menge der Aufträge, der Ruhm und die alles übertreffende Schönheit der Werke sammelten bald eine Schule um Rafael; dieser musste er in der spätern Zeit die Ausführung selbst ganzer grosser Unternehmungen überlassen; es waren Menschen der verschiedensten Anlage, zum Theil geringe Charaktere, aber so lange der gewaltige Abglanz von der Gestalt des Meisters auf ihnen ruhte, schufen sie in seinem Geist. Ihre baldige Ausartung nach seinem Tode zeigt noch einmal von der Kehrseite, was Er gewesen sein muss.

---

Wir beginnen mit den noch in Italien vorhandenen Staffeleibildern, welche trotz der inzwischen eingetretenen Gewöhnung des Meisters an die Frescomalerei ihren besondern Charakter vollkommen beibehalten, sodass in ihnen gerade die höchsten Aufgaben der Ölmalerei, die in R.'s Bereiche lagen, gelöst sind. Als gewissenhaftester aller Künstler that er sich auch in der Technik nie genug. Wenn man aber von ihm die Farbengluth Tizians und das Helldunkel Correggio's verlangt, so zeigt diess ein gänzliches Verkennen seines wahren Werthes. Keines seiner Gemälde würde durch das Hinzukommen dieser Eigenschaften irgend wesentlich gewinnen, weil keines darauf gebaut ist. Was man dagegen wohl bedauern darf, ist das spätere Nachschwärzen seiner Schatten, die im Augenblick der Vollendung gewiss viel lichter waren. Den Beweis liefert z. B. Andrea del Sarto's
a Copie nach dem Bildniss Leo's X., welche sich im Museum von Neapel befindet; mit chemisch günstigern Farben in den Schatten ausgeführt, zeigt sie, wie das Original (im Pal. Pitti) ursprünglich gestimmt gewesen sein muss.

Die Madonnen dieser römischen Zeit sind grösstentheils im Auslande. Von der Madonna di Casa d'Alba, einem Rundbilde mit ganzen
b Figuren in einer Landschaft, enthält z. B. die Galerie Borghese eine

alte Copie; ein köstlicher Nachklang der florentinischen Madonnen, nur mehr bewegt. Die Mad. della Tenda in der Turiner Galerie a gilt als eigenhändige Wiederholung des in München befindlichen Bildes; ebenso ist wohl an der Echtheit des sog. Réveil de l'enfant[1]) b im Museum von Neapel nicht zu zweifeln, obschon das in England befindliche Exemplar schöner sein soll. Die unendliche Anmuth dieses Bildes, womit es den Sinn des Beschauers traumhaft umfängt, hat wieder ihren tiefsten Grund nicht in den sehr schönen Formen und Zügen, sondern in den überaus vollkommenen Linien, im Gang der Bewegung der Mutter und des Kindes, in der Lichtvertheilung.

Kein einziges dieser Bilder giebt durch direkte Andeutungen zu erkennen, dass die Mutter Gottes gemeint sei. Es ist nur die reinste Schönheit des Weibes und des Kindes, die den Gedanken an das Übernatürliche erweckt. Die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zuthaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen.

Und nun stimmt sich Rafael einmal herab und malt vielleicht nur die schönste Italienerin in Gestalt der Madonna della Sedia c (Pal. Pitti). Abgesehen von dem Reiz der Formen und von der nicht wieder so erreichten Composition im Rund wirkt hier der Ausdruck des Mütterlichen, in Verbindung mit der herrlichen Volkstracht, ganz besonders stark. Es ist das Lieblingsbild der Frauen.

Von den heiligen Familien ist eine der vorzüglichsten, wie es scheint, spurlos verschwunden: die Madonna aus dem Schatz von d Loretto. Das Exemplar im Louvre ist nicht besser als einzelne andere gute Schulcopien, deren z. B. das Museum von Neapel zwei enthält (eine davon in der Sammlung des Prinzen von Salerno). Das Motiv ist bekannt: Maria hebt von dem ihr entgegenlachenden, auf einer Bank liegenden Kinde das Leintuch auf, während Joseph zusieht; im Hintergrunde ein grüner Vorhang; die beiden Halbfiguren meist kaum unter Lebensgrösse. Es ist eine häusliche Scene, aber gereinigt von dem Kleinbürgerlichen der Nordländer, von dem Re-

---

[1]) Der Name passt nicht recht; das Kind ist schon ganz wach und zieht fröhlich an dem Schleier der Mutter.

naissanceprunk der Florentiner, ausgeprägt in den höchsten Formen und Linien.

Theilweise von R. componirt und auch ausgeführt ist die Ma-
a donna dell' Impannata (d. h. des Tuchfensters) im Pal. Pitti. Waren vielleicht Maria, Elisabeth, die junge Frau links und das Kind ursprünglich zu einem Rundbilde entworfen, welches sich abwärts etwa bis zum Knie der Elisabeth erstreckt hätte? (wobei das Stehen der Maria auf einem andern Plan als die übrigen nicht so auffallen würde) — oder welches Atelier-Geheimniss waltet hier ob? Der ganz ausserhalb der Gruppe sitzende Johannes ist jedenfalls ein späterer Gedanke, wenn ihn auch Rafael selbst vorgezeichnet haben mag. Über die Theile, die er gemalt hat, herrscht ein Streit, welchen Andere schlichten mögen. Der Moment ist einer der liebenswürdigsten: die beiden Frauen haben das Kind gebracht und überreichen es der Mutter; während der Knabe sich noch lachend nach ihnen umwendet, fasst er kräftig das Kleid der Maria, welche zu sagen scheint: „Seht, er will doch am liebsten zu mir."

b Feierlicher ist die Scene in der Madonna col divino amore (Museum von Neapel). Elisabeth wünscht, dass das Christuskind den kleinen links knieenden Johannes segne und führt diesem sachte die Hand; Maria betet wie bestätigend dazu; mit Recht hat sie das auf ihrem Knie sitzende Christuskind losgelassen, denn wer segnen kann, der kann auch fest sitzen[1]). Gerade an Zügen dieser Art ist die spätere Kunst so arm! — Die Ausführung gilt überwiegend als Schülerarbeit.

c Ganz in der Nähe hängt Giulio Romano's Madonna della Gatta, eine in seinen Styl übersetzte Wiederholung des nach Madrid gekommenen Bildes „la perla" von Rafael. Was der Schüler hinzugethan hat, ist lauter Entweihung, die Katze, die Umbildung der Elisabeth zur Zigeunerin, mehrere andere Zuthaten. — Ähnlich ver-
d hält es sich mit Giulio's Madonna della lucertola (Pal Pitti), nur dass hier wahrscheinlich schon das für rafaelisch geltende Origi-

---

[1]) Eben so richtig hat diess z. B. der Bildhauer Alessandro Leopardo empfunden — wenn
* die Madonna della Scarpa in S. Marco zu Venedig (S. 626) von ihm ist. Das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind schickt sich eben zum Segnen an, und sie lässt die Hände von ihm los.

nal, ebenfalls in Madrid, nicht ganz von der Erfindung des Meisters ist. Schöner und fleissiger gemalt als die Mad. della Gatta, wirkt das florentinische Bild doch nur wie eine Zusammenstellung von Motiven (ein sog. Pasticcio) nach Rafael.

(Die Madonna ai Candelabri, ehemals in Lucca, ist seit langen Jahren nach England verkauft.)

---

Nur wenige Gnadenbilder, in welchen Maria thronend oder verklärt erscheint, sind von Rafael vorhanden. Das frühste derselben, noch mit einem kenntlichen florentinischen Nachklang, ist die Madonna a
di Foligno (in der vatican. Galerie) vom Jahr 1512. Als Mutter Gottes mit Heiligen erreicht diess Bild gerade alles Das, was die Florentiner gern erreicht hätten: ein gewaltig erhöhtes geistiges Leben in den Heiligen; der innigste Bezug zum gläubigen Beschauer sowohl als zur Jungfrau; letztere übrigens nur als ideale Mutter, nicht als Königin des Himmels, das Kind sogar mit einem Zug der Unruhe — und doch Beide so hoch über der Madonna del Baldacchino, als die begleitenden Heiligen des Bildes über denjenigen des letztgenannten. Und welcher florentinische Kinderengel, welche frühere Kindergestalt Rafaels selbst würde dem göttlich holden Engelknaben gleichkommen, welcher mit der Schrifttafel vorn zwischen den Heiligen steht? Deutlich spricht das ganze Bild aus, dass der Meister inzwischen die grosse monumentale Historienmalerei gepflegt und dass diese ihn über die letzten Schranken hinweggeführt hat. Der knieende Donator, Sismondo Conti, ist der gleichzeitigen Bildnisse R.'s vollkommen würdig und dabei von einer trostvoll rituellen Andacht beseelt, die sich von der Ekstase des heil. Franz, von der Aufregung des Johannes und Hieronymus merkwürdig unterscheidet.

Später, in der sixtinischen Madonna (zu Dresden) erreichte und bezweckte Rafael allerdings ein Höheres; der Ausdruck des Übernatürlichen wird nicht bloss durch ideale Form, sondern durch die visionäre Raumbehandlung, durch das Einherwallen auf den Wolken, durch den hochfeierlichen Schwung des Gewandes erzielt. In der Madonna von Foligno ist selbst die sitzend schwebende Haupt-

figur noch wie in einem bestimmten Raum behandelt und alles Übrige vollends irdisch wirklich. Ein Gemälde, das schon seiner Gattung nach — als Processionsfahne — eine Ausnahme bilden mochte (wie diess bei der sixtin. Mad. mit Wahrscheinlichkeit angenommen wird), darf indess nicht als Norm für Altarbilder dienen.

Von der Madonna del pesce, welche mit so manchem Meisterwerk unter den spanischen Vicekönigen aus Neapel nach Spanien a kam, findet man in S. Paolo zu Neapel (im Durchgang aus der Kirche zur Sacristei) noch eine alte Copie. In dieser höchst liebenswürdigen Composition ist Maria wieder in die Mitte der Heiligen herabgerückt, wie in der Mad. del baldacchino, aber die hohe Auffassung der Formen, der reine Schwung der Composition zeugt von der spätern, vollendeten Epoche des Meisters.

So hat denn Rafael, mit einziger Ausnahme der sixtinischen Madonna, überall in seiner Maria nur das Weibliche nach allen Kräften verklärt und es darauf ankommen lassen, ob man die Mutter Gottes, die Königin der Engel, die mit allem Glanz der Mystik gefeierte Herrin des Himmels darin erkennen werde oder nicht. Er ist immer so wenig symbolisch als möglich; seine Kunst lebt nicht von Beziehungen, die ausserhalb der Form liegen, — so sehr ihm auch das Symbolische da zu Gebote stand, wo es hingehört, wie die Fresken im Vatican zeigen. Auch sein Christuskind ist mit einziger Ausnahme des grandios unheimlichen Knaben auf dem Arm der sixtin. Madonna nur der reinste Hauch kindlicher Schönheit. Italien ist reich gesegnet in dieser Hinsicht, sodass dem Maler oft nur die Wahl schwer fällt, und seit Lippo Lippi und Luca della Robbia hatte die Kunst unermüdlich nach der höchsten Beseelung der Kindesgestalt gestrebt; Rafael kam und zog das Resultat. Sein Christus- und sein Johanneskind zeigen mit Ausnahme der frühsten, peruginisch-sentimentalen Bilder nichts als das schönste Jugendleben, dessen gesunde Äusserung indess nur bis an die Grenzen des Schalkhaften verfolgt wird und erst bei Giulio Romano (anderwärts bei Andrea del Sarto) in das Muthwillige übergeht, um endlich bei spätern Generationen in das Süssliche zu fallen.

Dieses blosse schöne Dasein, welches das Wesen des Kindes ist, hört auf mit der ersten Tätigkeit. Es giebt von R. keine Darstellung

des zwölfjährigen Lehrers im Tempel[1]); wohl aber die eines begeisterten Knaben Johannes (das Original vielleicht das Bild in Darmstadt; ein anderes neben vielen Copien als wenigstens zum Theil eigenhändig anerkanntes Exemplar in der Tribuna der Uffizien zu Flo- a
renz; eine alte Schulcopie in der Pinacothek zu Bologna). Der mächtig b
strenge Ausdruck des herrlichen Kopfes und der äusserst wirksame Gegensatz zwischen dem aufrechten Sitzen und der diagonalen Bewegung lässt über die Mischung der Formen hinwegsehen, welche zum Theil knabenhaft, zum Theil mehr ausgebildet männlich sind. Im Ganzen wird man Rafael (auch gegen Tizian) darob Recht geben, dass er den Täufer als Einzelfigur ganz jung bildete; diese Schönheit ist das allein richtige Gegengewicht gegen die Busspredigt, wenn nicht durch Zuthat anderer Figuren eine ganz neue Rechnung eintritt. — Das Rohrkreuz, auf welches Johannes hinweist, bietet in seiner Biegung die einzig harmonische Linie dar.

---

Endlich noch drei Werke der römischen Zeit, welche jedes in seiner Weise für die Darstellung des Übernatürlichen unvergleichlich gross sind.

Das eine ist symbolischer Art: die Vision Ezechiels, im Pal. c
Pitti; klein, höchst fleissig, obwohl nicht miniaturartig ausgeführt. — Das Mittelalter hatte die aus dem alten Testament und der Apokalypse entnommenen Symbole dem Wortlaut nach symmetrisch gebildet, imposant durch den Ernst der Überzeugung, und auch für unser Gefühl überwältigend durch die Ideenassociation, die sich an derartige Äusserungen der alten Kirche knüpft. — Rafael übernahm den

---

[1]) Ein misslicher Gegenstand, insofern dessen Inhalt nie rein in die Darstellung aufgehen kann; man erfährt wohl aus dem Evangelium, aber nie aus dem Bilde, weshalb die Schriftgelehrten so betroffen sind; die Argumente, welche diese Wirkung hervorbrachten, können eben nicht gemalt werden. — Wie sich Lionardo half, s. S. 863, f. — Wir wüssten sehr viel, wenn wir ermitteln könnten, welche Gegenstände Rafael trotz der Wünsche Anderer nicht gemalt hat und aus welchen Gründen er sie zurückwies. Es giebt von ihm kein Marterbild; sein weitester Grenzstein nach dieser Seite ist die Kreuztragung (lo spasimo di Sicilia), abgesehen von dem frühen Crucifixus, S. 892, *.

Gegenstand und bildete ihn im Geiste der grossartigsten Schönheit um, so weit es bei dem herben Symbol möglich war. Durch die Verschiebung der Gestalt des Gottvaters bringt er erst den klaren Ausdruck des Schwebens hervor; die aufgehobenen Arme, von zwei Engelkindern unterstützt, geben das Gefühl eines ganz übermächtigen Segnens; Gottvater thront nur auf dem Adler, denn Löwe und Stier, auf welche seine Füsse sinken, sind bloss geschickt hinzugeordnet; sie blicken nebst dem anbetenden Matthäusengel empor; Gottvater sieht aber nur letztern an. Man kann dieses verschiedene Verhalten zu den vier Sinnbildern willkürlich nennen; hätten wir aber nur viel von d i e - s e r Willkür! — Das Bild möchte etwa in die Zeit der ersten Abtheilungen der Loggien fallen. (Das florent. Exemplar wird mannig-
a fach angezweifelt, dasjenige, welches 1852 im Besitz des Capitäns Piela in Venedig war, von geübten Augen vorgezogen.)

Das zweite Werk giebt das Übernatürliche durch Spiegelung in
b einer Genossenschaft von Heiligen: die berühmte heil. C ä c i l i a (in der Pinacothek von Bologna, gemalt um 1515). Auf der Erde liegen die weltlichen Toninstrumente, halbzerbrochen, saitenlos; selbst die fromme Orgel sinkt aus den Händen der Heiligen; Alles lauscht dem oben in den Lüften nur angedeuteten Engelchor. Dieser wunderbar improvisirten, obern Gruppe gab Rafael den Gesang, dessen Sieg über die Instrumente hier dem an sich unmalbaren Sieg himmlischer Töne über die irdischen mit einer wiederum bewundernswerthen Symbolik substituirt wird. Cäcilia ist mit grosser Weisheit als reiche, auch sinnlich gewaltige Bildung gegeben; nur so (z. B. nicht als nervös interessantes Wesen) konnte sie den Ausdruck des vollen Glückes ohne Aufregung darstellen. Auch ihre fürstliche Kleidung ist gerade für den hier gewollten Zweck wesentlich und steigert eben jenen Ausdruck der völligen Verlorenheit in ruhigem Entzücken. Paulus, innerlich erschüttert, stützt sich auf das Schwert; die gefaltete Schrift in seiner Hand deutet an, dass in Gegenwart der himmlischen Harmonien auch die geschriebene Offenbarung als eine erfüllte schweigen dürfe. Johannes, in leisem Gespräch mit S. Augustin, beide verschieden erregt zuhörend. Magdalena endlich ist (offen gesagt) absichtlich theilnahmlos gebildet, um die leise Scala des Ausdruckes in den vier Übrigen dem Beschauer recht zum Bewusstsein zu bringen, übrigens

eine der grossartig schönsten Figuren Rafaels. Die wahren Grenzen, innerhalb welcher die Inspiration Mehrerer darzustellen ist, sind in diesem Bilde mit einem Takt festgehalten, welcher den spätern Pfingstfestmalern völlig fremd ist.

(Leidlich erhalten und restaurirt, mit Ausnahme der roh übermalten Luft. Hr. Alboresi in Bologna besitzt eine Wiederholung der a
Hauptfigur, welche von glaubwürdiger Seite als erste, höchst vortreffliche Probe von Rafaels eigener Hand bezeichnet wird.)

Das dritte Gemälde, das letzte Rafaels, welches er unvollendet hinterliess (1520), ist die Transfiguration, in der vaticanischen b
Galerie. Hier wird durch einen dramatischen Gegensatz, den man ungeheuer nennen darf, das Übernatürliche viel eindringlicher dargestellt, als alle Glorien und Visionen der ganzen übrigen Malerei diess vermocht haben. Allerdings sind zwei ganz verschiedene Scenen auf dem Bilde vereinigt, ein Wagestück, das wahrlich nicht Jedem zu rathen wäre; es geschah eben nur hier und nur zu diesem Zwecke. — Unten am Berg die Leute, welche den besessenen Knaben gebracht haben, und die Jünger, rathlos, mitleidig, aufgeregt, selbst im Buch nach Hülfe suchend, auch lebhaft empordeutend nach dem Berg, auf welchen ihr Meister gegangen; der Besessene selbst vor Allem merkwürdig als eine der wenigen Gestalten aus dem Gebiete der Nacht, die Rafael geschaffen und die beim entsetzlichsten Ausdruck doch seine hohe Mässigung so glanzvoll verräth; die jammernde Frau auf den Knieen vorn ist gleichsam ein Reflex des ganzen Vorganges.

Niemand von ihnen allen sieht, was auf dem Berge vorgeht, und der Bibeltext erlaubte es auch gar nicht; die Verbindung beider Scenen existiert nur im Geiste des Beschauers. Und doch wäre die eine ohne die andere unvollständig; es genügt, die Hand vor die obere oder vor die untere zu halten, um zu erkennen, wie sehr das Gemälde ein Ganzes bildet. — Oben schwebt Christus, und wie durch eine magnetische Kraft zu ihm hingezogen schweben auch Moses und Elias; ihre Bewegung ist keine selbständige. Unten liegen die geblendeten Jünger und links erblickt man die heil. Diacone Stephanus und Laurentius, wahrscheinlich nur als Patrone der Kirche, für welche das Bild ursprünglich bestimmt war. — Form und Ausdruck des Christus sprechen eines jener grossen Geheimnisse der Kunst aus, um welche

sich bisweilen lange Jahrhunderte vergebens bemühen. Das Bild, welches sich die gläubige Phantasie von der Verklärung auf dem Berge Tabor macht, ist absolut nicht darstellbar, weil ein helles Leuchten der Gestalt, d. h. eine Aufhebung alles Schattens, also auch aller Modellirung des Körpers dabei vorausgesetzt wird; Rafael substituirte das Schweben[1]). Ferner wird die Verklärung ausschliesslich als Machtäusserung in Bezug auf die Anwesenden gedacht; Rafael dagegen strebte nicht nach dem Ausdruck der höchsten Herrlichkeit, welcher am Ende in einer kalten Symmetrie erstarren müsste, sondern nach dem der höchsten Seligkeit; sein Christus ist ganz Wonne und damit schon von selbst herrlicher, als er durch den Ausdruck der Macht irgend hätte werden können; er ist es, selbst abgesehen von den colossalen Contrasten zu den befangenen Jüngern und gar zu der Scene des Jammers unten. Sein emporgerichteter Blick erscheint durch die Vergrösserung und weite Distanz der Augen ausserordentlich verstärkt; Rafael ging hierin nicht weiter als die Griechen auch, bei welchen ziemlich oft die Normalbildung irgend einer charakteristischen Schärfung weichen muss[2]). — Wem nun dieser Christus noch immer nicht genügt, der suche erst darüber ins Klare zu kommen, woran es fehle, und was man von der Kunst überhaupt verlangen dürfe. Es ist möglich, dass in manchen Gemüthern z. B. der Weltrichter des Orcagna, der Cristo della moneta Tizians, der Christus in Rafaels Disputa andere und stärkere Saiten des Gefühls berührt, tiefere Ideenfolgen erweckt, allein für eine Verklärung auf Tabor gab der Meister hier eine so hohe Form, dass wir froh sein müssen, ihm irgendwie folgen zu können. — Die Ausführung gehört in der untern Hälfte wohl fast ganz den Schülern an, entspricht aber gewiss im Ganzen R.'s Absicht, mit Ausnahme natürlich der nachgedunkelten Schatten. Die ungemeine Kraft der Farbe, verbunden mit der fast venezianischen Harmonie wenigstens in der obern Gruppe, zeigt, dass R. bis zum

---

*1) Noch bei Giov. Bellini, in jenem wichtigen Bilde (S. 827, h) des Museums von Neapel sind Christus, Moses und Elias auf dem Berge stehend dargestellt.

2) Eine ähnliche Behandlung der Augen kommt auch in der sixtin. Madonna vor, sonst aber vielleicht bei R. nirgends; er sparte solche Mittel für die äussersten Fälle. In einem der heiligen Diacone auf der Transfiguration rührt diese Bildung wohl von der Hand eines Schülers her.

letzten Augenblick seines Lebens neue Mittel der Darstellung zu bewältigen suchte. Als Künstler von Gewissen konnte er gar nicht anders. Wer ihm daraus einen Vorwurf macht und von „Abfall" redet, kennt ihn nach seinem innersten Wesen nicht. Das ewig grosse Schauspiel, wie Rafael sich als Künstler consequent ausbildet, ist schon an sich mehr werth, als irgend ein Verharren auf einer bestimmten Stufe des Idealen, z. B. auf dem Darstellungsprincip der Disputa, sein könnte. Und überdiess verharrt man nicht ungestraft; die „Manier" wartet schon vor der Thür.

Von der Bestellung des Bildes wissen wir nichts Näheres. Es ist möglich, dass Cardinal Giulio de' Medici nichts verlangte als einen Salvator mit S. Stephanus und S. Laurentius, und dass Rafael alles Übrige hinzuthat. Schon Fra Bartolommeo hatte in seinem herrlichsten Bilde (S. 882, c) den Salvator zwischen vier Heiligen von freien Stücken als den Auferstandenen dargestellt; Rafael stieg eine Stufe höher und gab den Verklärten. Eine Seite weiter im Evangelium steht die Geschichte von dem besessenen Knaben — welch ein Augenblick mochte das sein, da dem Künstler der Gedanke an eine Verbindung beider Scenen aufging!

---

Die Porträts der römischen Zeit Rafaels bilden eine Reihe ganz anderer Art als diejenigen des Tizian, des Van Dyck und Anderer, welche vorzugsweise als Porträtmaler berühmt waren. Zwischen den grössten Historienbildern und Fresken gemalt, sind sie in der Auffassung höchst verschieden; jedes trägt den Abglanz derjenigen Stimmung, welche in dem betreffenden Augenblick den Historienmaler beseelte. Bekanntlich war er auch in den Fresken nichts weniger als sparsam mit Bildnissfiguren.

Von den in Italien befindlichen Bildnissen ist zuerst zu nennen: Papst Julius II. (Im Pal. Pitti; das Exemplar in der Tribuna der a
Uffizien gilt als alte Copie, und ist es auch mit Ausnahme des Kopfes, dessen hohe Vortrefflichkeit wohl nur durch R.'s eigene Arbeit sich erklären lässt.) Die malerische Behandlung ist wunderbar schön und in aller Einfachheit reich; der Charakter so gegeben, dass man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt.

Leo X, mit den Cardinälen de' Rossi und Giulio Medici. (Im
a Palazzo Pitti. — Die Copie des Andrea del Sarto im Museum von Neapel, vgl. S. 898, a, wird an Ort und Stelle noch immer für das Original ausgegeben, während ausserhalb Neapels schon längst jeder Zweifel in dieser Beziehung verstummt ist.) Etwas über natürliche Grösse, sodass z. B. die nobeln Hände des Papstes nicht so klein scheinen, als sie im Verhältniss gemeint sind. Die Begleitung durch zwei Cardinäle schon bei frühern Papstbildnissen nachweisbar. Der Charakter Leo's X hier und in den Fresken gewährt eine merkwürdige Parallele, was auch für Julius II gilt. Durch Lichtwechsel und Stoffbehandlung bilden die vier verschiedenen Roth eine ganz harmonische Scala. Hinten eine ernste Architektur. Die Zuthaten (Glocke, Buch, Vergrösserungsglas) leise, aber wesentliche Winke zur Charakteristik.

b Cardinal Bibbiena (im Pal. Pitti); das Verlebte und Kränkliche grossartig und geistvoll gegeben; in der vornehmen Liebenswürdigkeit eine Parallele zu Van Dyck's Cardinal Bentivoglio (ebenda), welcher bei weitem absichtlicher erscheint.

c Fedra Inghirami, ein römischer Prälat und Altertumsforscher. (Pal. Pitti.) Der Thersites Rafaels; gegenwärtig würde er wie alle Schielenden entweder im Profil oder mit Übergehung des Schielens[1]) gemalt werden; Rafael aber umging das Charakteristische nicht, sondern gab dem starren Auge diejenige Richtung und Form, welche das geistige Forschen auszudrücken im Stande war. Die starke Beleibtheit ist möglichst edel dargestellt, die Hände nur die eines vornehmen Geistlichen. Wahrscheinlich ein Denkmal collegialischer Achtung, aus der Zeit, als R. die römischen Alterthümer studirte.

d „Bartolus und Baldus", richtiger: Navagero und Beazzano (Palazzo Doria in Rom). Zwei schwarzgekleidete Halbfiguren auf Einem Bilde; trotz neuerer Zweifel wohl unbedingt echt. Wer konnte zwei bedeutende Männer bewegen, sich zusammen malen zu lassen, wenn der Künstler nicht entweder ein Andenken für sich oder für einen Höhern, etwa für den Papst verlangte? Mehr als in den üb-

---

[1]) Guercino malte in seinem eigenen Porträt (Uffizien) das eine Auge in den tiefsten Schatten.

rigen Bildnissen herrscht hier der Styl eines historischen Denkmals, eine freie Grösse, welche zu jeder That bereit scheint und in jedem Geschichtsbilde ihre Stelle fände. Die Ausführung, soweit sie unberührt geblieben, ist höchst gediegen.

Der *Violinspieler* (Palazzo Sciarra in Rom). Rafael malte a
im Jahr 1518 gewiss keinen Virtuosen auf dessen Bestellung. Wahrscheinlich ein Günstling des überaus musikliebenden Leo X. Im höchsten Grade interessant, sodass die Phantasie den Lebensroman dieses Unbekannten von selbst aufbaut. Der Pelz, welchen der junge Mann nöthig hatte, ist mit Raffinement behandelt.

Von dem Porträt der *Johanna von Aragonien* sind alle bessern Exemplare im Norden. Einem unbekannten Nachfolger Lionardo's hatte die prachtvolle Repräsentation, welche die Seele dieses Porträts ausmacht, so eingeleuchtet, dass er es, mit dem stereotypen Idealkopf seiner Schule, wiederholte. Diess ist das Bild im Pal. Doria b
zu Rom. Es stellt nicht mehr jene bestimmte Dame vor und ist nicht von Lionardo, giebt auch weder die Lichtwirkung noch die Nebensachen des besten Originals (im Louvre) irgend genau wieder. Der süsse und milde Kopf will gar nicht mehr zu all dem Pomp von Seide und Sammet und zu der gebietenden Haltung passen.

Die Improvisatorin *Beatrice* (vermeintliche Fornarina, in der c
Tribuna der Uffizien, datirt 1512). Ein Wunder der Vollendung und des Colorits, aus der Zeit der Madonna di Foligno. Scheinbar ein Idealkopf, bis man bemerkt, dass ein nicht ganz schönes Verhältniss des Mundes und Kinns durch glückliche Schiebung verheimlicht wird. Längere Zeit dem Seb. dal Piombo zugeschrieben, jetzt wohl ohne Widerspruch dem R. vindicirt. Vorzüglich schön erhalten[1]).

Die wahre *Fornarina*, Rafaels Geliebte. (Das als eigenhändig anerkannte Exemplar, mit starken Restaurationen, im Pal. Barbarini d
zu Rom; Wiederholungen von Schülern im Pal. Sciarra und im Pal. e
Borghese.) Der Composition nach unverhohlen ein sehr schönes Act- f

---

[1]) Das gleiche Weib ist wohl dargestellt in einem schönen Bilde, welches in der Galerie *
zu Modena dem Giorgione beigelegt wird; nur ist das Haar hier goldfarbig, mit einer Blume darin. Mir erschien das Bild wie ein Palma vecchio. An der Brustwehr die Chiffre V.

bild; die Haltung der Arme und der Kopfputz sind vom Maler verordnet und wollen nicht die Individualität charakterisiren. Der Typus, von der lange dauernden römischen Schönheit, ist in mehrern histor. Compositionen Rafaels frei benützt, ohne dass man an eigentliches Modellsitzen zu denken hätte[1]).

---

Unter den monumentalen Aufträgen, welche Rafael für Ju-
a lius II. und Leo X. ausführte, nehmen die Malereien in den Zimmern des Vaticans (le stanze) den ersten Rang ein. Bei dem unerschöpflichen Reichthum dieser Werke, bei der Unmöglichkeit, ihren Inhalt oder gar ihren Werth kurz in Worten darzulegen, beschränken

---

*1) Die sehr schönen Porträts des Cavaliere Tibaldeo und des Card. Passerini im Museum von Neapel werden R. gegenwärtig abgesprochen. — Der fälschlich benannte Cesare Borgia im Pal. Borghese zu Rom könnte wohl (Seite 853, d) ein ganz vortreffliches deut-
** sches Bild sein. — Das weibliche Porträt in der Stanza dell' educazione di Giove des Pal. Pitti, Nr. 245 gleicht wohl etwas der sixtin. Madonna und auch der echten Fornarina, ist aber dergestalt übermalt, dass man kaum mehr als die Zeit des Costüms bestimmen kann, welche allerdings dem Anfang des XVI. Jahrhunderts entspricht.

Natürlich trägt in den italienischen Galerien noch manches Bild den grossen Namen
† mit Unrecht. Das Bild im Pal. Pallavicini zu Genua ist eine ehemals gute, mit neuern Accessorien vergrösserte Schulcopie der Madonna des Museums von Neapel (réveil de l'enfant).

†† In der Madonna di San Luca (Sammlung der gleichnamigen Academie zu Rom) gilt nur ein Theil des Lucas als R.'s eigenhändige Arbeit, der Rest kaum für seine Er-
*† findung. — Mariä Krönung (in der vaticanischen Galerie das spätere Bild) ist notorisch von Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführt. Ersterer hat im obern Theil offenbar einen rafaelischen Entwurf wenigstens partiell benützt; man erkennt Anklänge, die an die Vierge de François I erinnern. Letzterer dagegen hat die untere Gruppe der Apostel selbst erfunden. Mit der untern Gruppe der Transfiguration verglichen, zeigt sie noch einmal auf das Bündigste den Abstand zwischen dem Meister und dem Schüler.
†* — Der Rafael in der Galerie von Parma scheint mir eine parmesanische, etwa von Girolamo Mazzola herrührende Reproduction des Vierheiligenstiches von Marc Anton, wobei der Johannes demjenigen des Correggio in der Tribuna von S. Giovanni genähert wurde. — Aber schon der Stich selbst ist schwerlich nach „einer Zeichnung Rafaels“ gemacht, wie Vasari sagt, sondern viel eher ein Pasticcio des Marc Anton nach einzelnen Figuren aus der Disputa, der zweiten vaticanischen Assunta und den Aposteln von S. Vincenzo alle tre fontane. — Der Rafael in der Galerie von Modena ist ein geringes Bild eines Schülers des Perugino.

wir uns auf eine Reihe einzelner Bemerkungen und vermeiden dabei im Ganzen dasjenige, was die Handbücher ergeben und was der Anblick von selbst lehrt.

Die Räume existirten schon und waren bereits theilweise (von Perugino, Soddoma u. A.) ausgemalt, als Rafael dafür berufen wurde. Sie sind von nichts weniger als musterhafter Anlage, sogar unregelmässig (man beachte z. B. das Gewölbe der Camera della Segnatura) und in Betreff der Beleuchtung nicht günstig. Man besieht sie gewöhnlich Nachmittags; doch hat der Vormittag auch gewisse Vortheile, und das Öffnen der hintern Fensterladen macht einen wesentlichen Unterschied.

Die Technik ist eine ausserordentlich verschiedene. Einer guten Autorität zufolge soll besonders die Disputa und die Schule von Athen in sehr vielen Partien al Secco übergegangen sein; doch sind es der Hauptsache nach sämmtlich Fresken; die beiden einzigen in Öl auf die Mauer gemalten Figuren der Justitia und Comitas im Saal Constantins wurden nicht, wie man sagt, von R. eigenhändig, sondern erst nach seinem Tode ausgeführt. Allein innerhalb des Fresco, sowohl dessen was der Meister als dessen was die Schüler malten, herrscht der stärkste Unterschied der Behandlung, oft im nämlichen Bilde. Rafael that sich nie genug und suchte der schwierigen Malweise stets neue Mittel der Wirkung abzugewinnen. Von den vier grossen Fresken der Stanza d'Eliodoro ist jedes in einem andern Colorit durchgeführt; den Gipfel des Erreichbaren glaubt man zu erkennen in den unbeschädigten Theilen der Messe von Bolsena, und doch wird Niemand den Heliodor und die Befreiung Petri in ihrer Art weniger vollkommen gemalt nennen.

Die Erhaltung ist im Verhältniss zum Alter eine mittlere, ausgenommen die der Sockelbilder, welche Carlo Maratta im Wesentlichen neu malen musste, und einiger, durch Risse schwer bedrohten Deckenbilder. Das grösste Unheil in den Hauptbildern ist durch stellenweises Putzen und besonders durch ganz rücksichtsloses Durchzeichnen entstanden. Die beste Weise, diesem zu begegnen, wäre die genaue, offizielle Aufnahme und Herausgabe aller Umrisse, wofür es hohe Zeit wäre. Rom ist für die Fortdauer dieser Gemälde, selbst für ihr Fortleben im Abbild, dem ganzen Abendland und allen künftigen Jahrh.

verantwortlich. Eine Restauration wäre nur zu beklagen und würde viel mehr kosten als eine Sammlung von Calquen. — Wie weit die schönsten jetzigen Kupferstiche im Eindruck unter den Urbildern bleiben, zeigt der erste Blick auf letztere.

---

Die hohen poetischen Ideen, welche den Fresken der Camera
a della Segnatura (vollendet 1511) zu Grunde liegen, waren wohl der Hauptsache nach etwas Gegebenes. Abgesehen davon, dass Rafael schwerlich genug Gelehrsamkeit besass, um von sich aus die Personen der Disputa oder gar der Schule von Athen[1]) sachlich richtig zu charakterisiren und zu stellen und dass sich hier die Beihülfe irgend eines bedeutenden Menschen aus der Umgebung Julius II.[1]) deutlich verräth, — abgesehen hievon hatte schon lange vorher die Kunst sich an denselben Aufgaben versucht. Die Meister der Capella degli Spagnuoli bei S. M. novella in Florenz hatten die allegorischen Figuren der Künste und Wissenschaften und ihrer Repräsentanten in strenger Parallele, in architektonischer Einfassung vorgeführt. Sechs Generationen später, kaum 15 Jahre vor Rafael, hatte sein Schulgenosse Pinturicchio in einem der Zimmer, deren Gewölbe er für Alexan-
b der VI. ausmalte (Appartamento Borgia im Vatican, dritter Raum), jene allegorischen Gestalten thronend in der Mitte ihrer Jünger auf landschaftlichem Hintergrunde dargestellt, anderer Versuche zu geschweigen. Aber Rafael hatte zuerst den Verstand, die allegorischen Frauen aus den Wandbildern hinaus an das Gewölbe in einen besondern goldenen Mosaikhimmel zu versetzen. Hier konnte er sie auf ganz eigene, ideale Weise stylisiren. (Man weiss, wie später die verwilderte Kunst recht ihren Stolz darin suchte, allegorische und geschichtliche Personen möglichst bunt durcheinander zu mischen und wie es der ganzen sonstigen Grösse eines Rubens bedarf, um Werke dieser Art, wie z. B. sein Leben der Maria von Medici im Louvre, für uns geniessbar zu machen.)

---

[1]) Man räth auf Bibbiena, Bembo, Castiglione, Inghirami etc. Auch die ganze allegor. Kunst und Poesie von den Trionfi des Petrarca abwärts kommt in Betracht.

Es blieben nun für die Gemälde bloss historische Figuren übrig, denn der Gottvater und die Engel in der Disputa, die Musen im Parnass u. dgl. gelten doch wohl als solche. (Der obere Theil der Wand, welche der Jurisprudenz gewidmet ist, enthält allerdings noch eine Allegorie, allein in einem besondern Raum abgetrennt.) Alle Gestalten konnten nun gleichmässig, in einem und demselben Style belebt werden.

Warum hat Rafael in dem Bilde der Gerechtigkeit nicht eine geistig angeregte Gemeinschaft berühmter Juristen dargestellt, wie er diess in den drei übrigen Bildern mit den Theologen, Dichtern und Weltweisen gethan? warum statt dessen zwei einzelne historische Acte der Gesetzgebung? Weil der mögliche Gegenstand einer „Disputa" von Juristen entweder ausserhalb des Bildes, d. h. unsichtbar geblieben wäre, oder, durch sachliche Beziehungen verdeutlicht, aus dem hohen idealen Styl hätte herausfallen müssen.

---

Nach der Ausscheidung des Allegorischen blieb also das Historisch-Symbolische als Hauptgehalt der vier grossen Darstellungen übrig.

Rafael hat hier ein wahrhaft gefährlich-lockendes Vorbild hingestellt. Eine grosse Anzahl von Gemälden analogen Inhaltes sind seitdem geschaffen worden, zum Theil von grossen Künstlern; sie erscheinen sämmtlich als von Rafael abhängig oder als ihm weit untergeordnet. Wesshalb? Gewiss nicht bloss, weil es nur Einen Rafael gegeben hat.

Er war von vornherein im Vortheil durch die Unbefangenheit in antiquarischer Beziehung. An sehr wenig überlieferte Porträts gebunden, durfte er lauter Charaktergestalten aus sich selber schaffen; in der Disputa z. B. war die Tracht das einzige kenntlich machende Attribut, welches auch völlig genügte. Er musste nicht die Köpfe so und so stellen, damit man sie auf gelehrtem Wege verificiren könne. Diese grössere sachliche Freiheit kam durchaus der Composition nach rein malerischen Motiven zu Gute. Es sind fast lauter Gestalten einer mehr oder weniger entfernten Vergangenheit, die schon nur in idealisirender Erinnerung fortlebten[1]).

---

[1]) Über die Bedeutung der einzelnen Personen in den sämmtlichen Fresken findet man bei Platner, Beschreibung Roms, S. 113 ff., gewissenhafte Auskunft.

Die Action, welche diese Bilder beseelt, ist allerdings nur die Sache des grössten Künstlers. Allein man muthete ihm innerhalb seines Themas auch nicht das Unmögliche zu, wie z. B. die geistige Gemeinschaft eines Gelehrtencongresses, einer Maleracademie oder überhaupt solcher Personen, deren charakteristische Thätigkeit gar nie gemeinsam vor sich geht, und die, wenn man sie beisammen malt, immer auf das Diner zu warten scheinen. In der *Disputa* gab R. nicht etwa ein Concilium, sondern ein geistiger Drang hat die grössten Lehrer göttlicher Dinge rasch zusammengeführt, so dass sie um den Altar herum nur eben Platz genommen haben; mit ihnen namenlose Laien, die der Geist auf dem Wege ergriffen und mit hergezogen hat; diese bilden den so nothwendigen passiven Theil, in welchem das von den Kirchenlehrern *erkannte* Mysterium sich bloss als *Ahnung* und Aufregung reflectirt. Dass der obere Halbkreis der Seligen (eine verherrlichte Umbildung desjenigen von S. Severo) dem untern so völlig als Contrast entspricht, ist der einfach erhabene Ausdruck des Verhältnisses, in welchem die himmlische Welt die irdische überschattet. Endlich imponirt hier im höchsten Grade die kirchliche Idee; es ist kein Bild von neutraler Schönheit, sondern ein gewaltiger Inbegriff des mittelalterlichen Glaubens.

Den Gegensatz dazu bildet die *Schule von Athen*, ohne himmlische Gruppe, ohne Mysterium. Oder ist die wunderschöne Halle, welche den Hintergrund ausmacht, nicht bloss ein malerischer Gedanke, sondern ein bewusstes Symbol gesunder Harmonie der Geistes- und Seelenkräfte? Man würde sich in einem solchen Gebäude so wohl fühlen! — Wie dem nun sei, Rafael hat das ganze Denken und Wissen des Alterthums in lauter lebendige Demonstration und in eifriges Zuhören übersetzt; die wenigen isolirten Figuren, wie der Skeptiker und Diogenes der Cyniker, sollen eben als Ausnahmen contrastiren. Dass die rechnenden Wissenschaften den Vordergrund unterhalb der Stufen einnehmen, ist wieder einer jener ganz einfachen genialen Gedanken, die sich von selbst zu verstehen scheinen. Trefflichste Vertheilung der Lehrenden und der Zuhörenden und Zuschauenden, leichte Bewegung im Raum, Reichthum ohne Gedränge, völliges Zusammenfallen der malerischen und dramatischen Motive. (Wichtiger Carton
a in der Ambrosiana zu Mailand.)

Der P a r n a s s , das Bild der „Seienden" und Geniessenden. Das Vorrecht des lauten, begeisterten Redens hat nur Homer; das der Töne Apoll; sonst wird bloss geflüstert. (Wer an der Violine Anstoss nimmt, mag nur Rafael selbst zur Verantwortung ziehen, denn eine erzwungene Huldigung für den Ruhm eines damaligen Geigenvirtuosen, aus welchem Einige sogar den Kammerdiener des Papstes machen, ist dieser Anachronismus gewiss nicht. Wahrscheinlich gewährte das Instrument dem Maler ein lebendigeres, sprechenderes Motiv für seine Figur, als eine antike Lyra hätte thun können.) Das Idealcostüm ist hier mit grossem Recht auch auf die neuern Dichter ausgedehnt, von welchen nur Dante die unvermeidliche Kapuze zeigt. Der gemeinsame Mantel und der gemeinsame Lorbeer heben die Dichter über das Historische und Wirkliche hinaus. Die Musen sind nicht der Abwechselung zu Gefallen unter die Dichter vertheilt, sondern als ihr gemeinsames Leben auf der Höhe des Berges versammelt. Auch sie sind nicht antiquarisch genau charakterisirt; R. malte s e i n e Musen.

Von den beiden Ceremonienbildern gegenüber ist das g e i s t l i c h e Recht, d. h. die Ertheilung der Decretalen, in dieser kritischen Gattung ein Muster der Composition und Durchführung zu nennen. Der Figurenreichthum ist nur mässig, — der Ausdruck der Autorität beruht nicht in der Vollständigkeit des Gefolges, überhaupt nicht in der Masse. Die Köpfe sind fast lauter Bildnisse von Zeitgenossen. Man darf annehmen, dass R. sie freiwillig und in künstlerischer Absicht anbrachte. — Die A l l e g o r i e der Prudentia, Temperantia und Fortitudo in der L u n e t t e (deren Analyse bei Platner a. a. O. nachzusehen) ist eine der bestgedachten; im Einzelnen ist nicht Alles ganz lebendig geworden.

Von den allegorischen Frauen am G e w ö l b e ist die Poesie einer der reinsten und eigensten Gedanken Rafaels. In den übrigen hat er wohl dem Allegoristen, der ihm zur Seite stand, bedeutend nachgeben müssen oder wollen; daher vielleicht auch der Mangel an freudiger Unbefangenheit. Die Eckbilder des Gewölbes, historische Momente in strengerm Styl, beziehen sich jedesmal auf den Inhalt ber b e i d e n nächsten Wände; so das herrliche Urtheil Salomonis auf die Gerechtigkeit und Weisheit zugleich, der Sündenfall auf die Gerechtigkeit und das Verhältniss zu Gott zugleich. Mit dem Marsyas hat man

einige Noth und es bedarf einer entfernten Beziehung aus Dante, um ihn ausser der Poesie auch mit der Theologie in Verbindung zu bringen. Die Eva im Sündenfall ist ein Hauptbeleg für die Bildung des Nackten in R.'s mittlerer Zeit. Ebenso der Henker im Urtheil des Salomo.

Die Sockelbilder, grossentheils erst von Perin del Vaga an der Stelle eines untergegangenen Getäfels componirt und ausgeführt und später ganz übermalt, zeigen noch, in welchem Sinne R. die decorative Wirkung des ganzen Saales verstanden wissen wollte. Ihre Composition ist zum Theil ausserordentlich schön, aber in kleinen Abbildungen eben so geniessbar als an Ort und Stelle. (Von R. nur diejenigen unter dem Parnass.)

---

Wären wir nur über die nähern Umstände der Entstehung dieser Fresken nicht so völlig im Ungewissen. Die grossen Fragen: wie viel wurde dem Maler vorgeschrieben? was that er selbst hinzu? für welche Theile hat er vielleicht nur mit Mühe Erlaubniss erhalten? welche Zumuthungen hat er abgewiesen? — diese Fragen sind nie zu beantworten. Es ist unbekannt, mit wem er in nächster Instanz zu thun hatte. So viel aber geht aus den Werken selbst hervor, dass die rein künstlerischen Beweggründe im Einzelnen meist die Oberhand behielten. Wenn man in andern Bildern jener Zeit, bei Mantegna, Pinturicchio, Sandro u. A., die Unersättlichkeit der Zeitgenossen an Allegorien und Symbolen aller Art kennen lernt, so wird es zur Gewissheit, dass Rafael aus eigenen Kräften Mass hielt, wählte, über- und unterordnete. Welche Kämpfe kann die untere Hälfte der Disputa gekostet haben! wenn z. B. irgend ein Theologe sich für vollständige Darstellung aller grossen Kirchenlehrer und Ordensstifter verwandte! — oder wenn Irgendjemandes Lieblingsphilosoph oder Lieblingsdichter durchaus in die Schule von Athen oder auf den Parnass gebracht werden sollte! — anderer Möglichkeiten nicht zu gedenken.

Vielleicht die einzige ganz müssigscheinende Figur in diesem Saal ist der junge Herzog von Urbino, welcher in der Mitte der linken Hälfte der Schule von Athen steht. Bei genauerer Betrachtung findet man, dass er nicht nur mit seinem weissen Gewande malerisch noth-

wendig, sondern auch als neutrale Gestalt zwischen der obern und der untern Gruppe unentbehrlich ist. Und was will das stille Lächeln dieses wunderbaren Antlitzes sagen? Es ist das siegreiche Bewusstsein der Schönheit, dass sie neben aller Erkenntniss ihre Stelle in dieser bunten Welt behaupten werde.

---

Neben der Decke der sixtinischen Capelle ist die Camera della Segnatura, welche fast genau zur gleichen Zeit gemalt wurde, das erste umfassende Kunstwerk von reinem Gleichgewicht der Form und des Gedankens. Noch die trefflichsten Florentiner des XV. Jahrh. (Lionardo ausgenommen) hatten sich durch den Reichthum an Zuthaten (Nebenpersonen, überflüssige Gewandmotive, Prunk der Hintergründe u. s. w.) stören lassen; ihr Vieles hebt sich gegenseitig auf; ihre scharfe Charakteristik vertheilt die Accente zu gleichmässig über das Ganze; Fra Bartolommeo, der erste grosse Componist neben Lionardo, bewegte sich in einem engbegrenzten Kreise und sein Lebensgefühl war seiner Formenauffassung nicht völlig gewachsen. — Bei Rafael zuerst ist die Form durchaus schön, edel und zugleich geistig belebt ohne Nachtheil des Ganzen. Kein Detail präsentirt sich, drängt sich vor; der Künstler kennt genau das zarte Leben seiner grossen symbolischen Gegenstände und weiss, wie leicht das Einzel-Interessante das Ganze übertönt. Und dennoch sind seine einzelnen Figuren das wichtigste Studium aller seitherigen Malerei geworden. Es lässt sich kein besserer Rath ertheilen, als dass man sie (wo nöthig, auch mit bewaffnetem Auge) so oft und so vollständig als möglich betrachte und nach Kräften auswendig lerne. Die Behandlung der Gewänder, der Ausdruck der Bewegung in denselben, die Aufeinanderfolge der Farben und Lichter bieten wiederum eine unerschöpfliche Quelle des Genusses.

---

Die Stanza d'Eliodoro, wahrscheinlich ganz oder fast ganz a
eigenhändig von Rafael ausgemalt in den Jahren 1511—1514, bezeichnet den grossen Schritt in das Historische. Es ist gewagt, aber erlaubt zu vermuthen, dass er sich nach den dramatisch-beweg-

ten Gegenständen sehnte. Vielleicht hätte man noch gern mehr Allegorien gehabt — vielleicht wollte im Gegentheil Julius II. seine eigenen Thaten in voller äusserer Wirklichkeit dargestellt sehen, etwa Momente aus dem Kriege der heiligen Ligue, den Einzug durch die Bresche von Mirandola, u. dgl. — Beides wären Abwege gewesen, wenigstens für Rafael. Er gab nun Zeitgeschichte und Allegorie zugleich, die erstere im Gewande der letztern. Heliodors Züchtigung ist ein Symbol der Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaate; die Messe von Bolsena (deren Thatsache ins Jahr 1263 fällt) bedeutet die Überwindung der Irrlehren am Anfang des XVI. Jahrhunderts. Nach dem Tode Julius II. (1513) liess sich Leo X. diese Art von verklärender Darstellung der eigenen Geschichte alsobald gefallen; — vielleicht hatte Rafael schon Entwürfe für die beiden andern Wände gemacht, welche dann ersetzt wurden durch den Attila (Symbol der Verjagung der Franzosen aus Italien) und durch die Befreiung Petri (Leo's X. Befreiung aus den Händen der Franzosen in Mailand, als er noch Cardinal war). — Es war ein grosses Glück, dass die damalige Ästhetik die Allegorie und die Anspielung für eins und dasselbe hielt, während doch die letztere mit lauter historisch gedachten, individuell zu belebenden Gestalten wirken darf.

Wie man die Sache ansehe, von irgend einer Seite sind hier Concessionen gemacht worden. Die vier Momente liegen geschichtlich gar zu weit und fremd auseinander, als dass nicht zu vermuthen wäre, Rafael habe etwas Anderes gemalt, als ursprünglich gewünscht worden war. Auch der gänzliche Mangel an innerm Zusammenhang mit den vier alttestamentlichen Deckenbildern deutet auf einen Wechsel der Entschlüsse hin, der beim neuen Pontificat ohnediess eingetreten sein muss.

Im Grossen ist aber doch das Thema ein gleichartig fortlaufendes, das sich auch in den übrigen Zimmern, allerdings getrübt, fortsetzt: Siege der Kirche unter göttlichem Schutze. Endlich hebt die Behandlung alle diese Gegenstände auf eine solche Weise, dass man in ihnen nur das Höchste sucht und ihnen nur den erhabensten Sinn zutraut.

Mit einer unbeschreiblichen Macht und Herrlichkeit hält Rafael seinen Einzug in das Gebiet der dramatischen Malerei; sein erstes

Gemälde war der Heliodor. Welch ein Athemschöpfen nach den symbolisch bedingten Bildern der Camera della Segnatura! Er hat keine grossartigere bewegte Gruppe mehr geschaffen als die des himmlischen Reiters, mit den im Sturm zu seiner Seite schwebenden Jünglingen und dem gestürzten Frevler nebst dessen Begleitern. Woher die Erscheinung gekommen, wo sie vorübergesaust ist, zeigt der leere Raum in der Mitte des Vordergrundes, welcher den Blick auf die Gruppe um den Altar des Tempels frei lässt. Man bewundert mit Recht die Verkürzung in dem Reiter und in dem Heliodor, aber sie ist nur der meisterhafte Ausdruck für das Wesentliche, nämlich die glücklichste Schiebung der Figuren selbst. Die Gruppe der Frauen und Kinder, deren hundertfältiges Echo durch die ganze spätere Kunst geht, verdient hier im Urbild ebenfalls, dass man sie sich genau einpräge. Endlich musste dem Papst sein Genüge geschehen; in voller Wirklichkeit auf seinem Tragsessel thronend schaut er ruhig auf das Wunder hin, als käme es ihm gar nicht unerwartet. An dem Bildniss Marc Antons, der als Träger des Sessels mitgeht, hat man den bestimmten Beweis, dass R. seine Porträtpersonen wenigstens zum Theil freiwillig anbrachte.

Die Messe von Bolsena war eine viel einseitigere Aufgabe als der Heliodor. Das Geschehen des Wunders beschränkt sich auf einen ganz kleinen Fleck; es wäre ungefähr dasselbe, wenn ein Dramatiker die Peripetie seines Stückes auf das Verwechseln eines Ringes oder sonst auf ein scenisch kaum sichtbares Ereigniss bauen müsste. Aber innerhalb dieser Schranken ist das Herrlichste gegeben. Die Wahrnehmung und die Ahnung des Wunders geht wie ein geistiger Strom durch die andächtige Menge links und der Reflex davon belebt auch schon die unten an der Treppe sitzenden Frauen und Kinder; in der Gruppe des Papstes und seiner Begleiter ist es ruhige Gewissheit, wie sie den mit tausend Wundern vertrauten Fürsten der Kirche zukömmt, und von diesem Ausdruck durften auch die unten knieenden Obersten der Schweizergarde nicht zu weit abweichen. An und für sich sind sie ein Vorbild monumentaler Costümbehandlung. — Die Anordnung neben und über dem nicht einmal in der Mitte der Wand stehenden Fenster scheint für Rafael ein wahres Spiel gewesen zu sein; eben aus der Unregelmässigkeit entwickeln sich für ihn die

schönsten Motive wie von selbst. Bei genauerer Betrachtung wird man aber von dieser Ansicht abgehen und glauben, dass viel Mühe und Nachsinnen dabei war. Die Doppeltreppe, die halbrunden Schranken, die Kirchenhalle selbst sind an sich ein architektonisch schönes Bild.

Attila und Leo der Grosse; eine gewaltige Scene fast von lauter Reitern — sollte es nicht nahezu unmöglich sein, neben so viel Thierwelt, so viel physischer Kraftäusserung dem höhern geistigen Gehalt zu seinem Rechte zu verhelfen? Allerdings für die himmlische Erscheinung blieb nicht viel Raum übrig, aber er wurde benützt. Statt wolkenthronender Apostel drohend vorwärts schwebende, gleichsam eine überirdische Begleitung des ruhig mit den Seinigen daherziehenden Papstes. Bei den Hunnen sieht nur Attila, was vorgeht, mit der lebendigsten Wendung des Entsetzens; bei seinem Gefolge sind die Rosse ahnungsfähiger als die Menschen, sie werden wild und scheu, wodurch ein prächtiges Leben in die Gruppe kömmt; über ihnen verdunkelt sich der Himmel und ein Sturmwind saust in die Banner. Bei der Bildung der Rosse ist das Ideal unserer jetzigen Pferdekenner allerdings nicht berücksichtigt. Man setze aber in Gedanken die Pferde eines Horace Vernet an ihre Stelle; sie würden hier unerträglich sein, während wir sie in der Smala etc. mit allem Fug bewundern. Attila's schwarzer Hengst ist noch ruhig; die angstvolle Geberde des Königs durfte nicht etwa durch das Bäumen seines Thieres mitverursacht scheinen.

Petri Befreiung, höchst originell in drei Momenten entwickelt. Auch die Wächter nicht unwürdig; zwar befangen, aber nicht tölpelhaft. In der Scene rechts wird Petrus von dem ausserordentlich schönen Engel wie im Traum geführt. Der Lichteffekt mit hoher Mässigung gehandhabt; es ist ihm nichts Wesentliches aufgeopfert.

Die allegorischen Sockelbilder enthalten noch in ihrer jetzigen Gestalt rafaelische Motive, die nicht zu verderben sind. — In den vier Deckenbildern erkennt man eine ähnliche, nur freiere Vereinfachung des Styles, wie in den Eckbildern am Gewölbe des vorigen Zimmers; wie diese als Mosaiken, so sind sie als Teppiche gedacht.

---

In der Stanza dell' Incendio ist vielleicht nichts von Rafaels eigener Hand gemalt; am Gewölbe liess er die Malereien Perugino's stehen, um seinen Lehrer nicht zu kränken. Ohnehin war ja die Zeit der strengen symbolischen Gesammtcompositionen vorbei, wie der Inhalt der Deckenbilder der Stanza d'Eliodoro beweist. a

Die Anspielung ist hier oberflächlicher als in den Gemälden des vorigen Zimmers. Es sind die Thaten Leo's III. und Leo's IV. also Scenen des VIII. und IX. Jahrh., die hier nur der Namensgleichheit mit Leo X. zu Liebe aus der ganzen Kirchengeschichte ausgewählt und unter den Zügen des Letztern dargestellt sind. Unbegreiflich ist der Reinigungseid Leo's III; weder Rafael noch der Papst konnten (wie man denken sollte) ein besonderes Verlangen nach diesem Gegenstand haben, und wenn die unfehlbare Glaubwürdigkeit des päpstlichen Wortes symbolisirt werden sollte, so war manche andere Erinnerung dazu besser geeignet und malerisch mindestens eben so dankbar. Immerhin wurde ein stattliches Ceremonienbild daraus, welches wenigstens zeigt, auf welcher Höhe lebendiger historischer Einzeldarstellung die ausführenden Schüler in jenem Augenblicke (bis 1517) standen. Hier lernte Perin del Vaga jene Charakteristik, welche in seinen Helden des Hauses Doria (in der obern Halle des gleich- b
namigen Palastes zu Genua) nachklingt.

Die Krönung Carls des Grossen dagegen ist erweislich ein politisches Tendenzbild, ein frommer Wunsch Leo's X., welcher gerne Franz I. zum Kaiser gemacht hätte, dessen Züge Carl trägt. Hier ist es wahrhaft schmerzlich, Rafael mit dem gewaltsamen Interessantmachen einer Ceremonie beschäftigt zu sehen; halbnackte Männer schleppen prächtiges Geräth herein; die Köpfe der reihenweis sitzenden Prälaten müssen sich trotz dem feierlichen Augenblicke zum Theil umwenden, damit der Beschauer nicht gar bloss Infeln erblicke. Und doch ist aus der Scene gemacht, was nur Rafael daraus machen konnte, und das Einzelne ist zum Theil so schön, dass man es gerne seiner eigenen Hand zutrauen möchte.

Seine ganze Grösse als historischer Componist findet er wieder in dem Siege von Ostia. Kampf, Bändigung und Gefangenführung sind hier meisterhaft zu einem höchst energischen und einfach schönen Bilde vereinigt, das nur der Ausführung und der spätern Entstellung

halber weniger in die Augen fällt. Ob der Saracenensieg irgend eine allgemeinere Andeutung der Unwiderstehlichkeit der Kirche, oder eine Anspielung auf die damaligen tunisischen etc. Corsaren enthalten soll, ist nicht auszumitteln.

Endlich das berühmte Bild: l'incendio del borgo; der Aufgabe nach das misslichste von allen: Leo IV. löscht durch das Zeichen des Kreuzes eine Feuersbrunst in der Nähe der Peterskirche. Damit sollte die Allmacht des päpstlichen Segens symbolisirt werden. Mit diesem Ereigniss selber war gar nichts anzufangen, weil das Aufhören des Feuers an sich und vollends die Causalverbindung mit der Geberde des Papstes sich nicht sinnlich darstellen liess. Rafael schuf statt dessen das stylgewaltigste Genrebild, welches vorhanden ist: die Darstellung der Fliehenden, Rettenden und hülflos Klagenden. Hier sind lauter rein künstlerische Gedanken verwirklicht, frei von der letzten historischen oder symbolischen Rücksicht, im Gewande einer heroischen Welt. Die höchste Wonne der freien Erfindung muss den Künstler dabei beseelt haben; die einzelnen Motive sind immer eines wunderbarer als das andere und ihr Zusammenwirken wiederum unvergleichlich. Ganz gewiss geht es bei einer Feuersbrunst in der Regel anders zu, allein für dieses heroische Menschengeschlecht hätte z. B. die Lichteffektmalerei eines Van der Neer doch nicht hingereicht. Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja; statt der Legende liegt das zweite Buch der Aeneide zu Grunde. Doch darf man auch die schöne entfernte Gruppe um den Papst nicht übersehen.

Die Sockelfiguren — Fürsten, welche dem römischen Stuhl besondere Dienste erweisen — sind für ihre Stelle sehr glücklich gedacht, und mit Recht nicht als sklavenartige Karyatiden, sondern als frei thronende Fürsten gegeben. Giulio führte sie nach R.'s Angabe aus; Maratta musste sie später neu malen.

---

a Bei der Entscheidung über die Sala di Costantino scheint Leo X. inne geworden zu sein, dass auf die bisherige Weise nicht weiter gemalt werden dürfe. Mit dem Anspielen auf die eigene Person des Papstes war dem Künstler ein Zwang auferlegt, den er mit all seiner Grösse nicht kann vergessen machen. Man musste die Aufgabe

wieder höher fassen und das Weltgeschichtliche endlich einmal unmittelbar geben. So kam der erste aller Historienmaler gegen Ende seines Lebens an die direct geschichtlichen und durch die Zeitentfernung dennoch idealen Aufgaben. Vielleicht hatte es dazu des Incendio bedurft, in welchem er den Papst in den Hintergrund verwiesen hatte.

Rafael fertigte, wie es scheint, ausser einem nicht ganz vollständigen Entwurf für das Ganze des Saales, die Cartons für die Schlacht, für die Taufe und für die Schenkung Constantins; sodann für vielleicht sämmtliche Tugenden und theilweise auch für die heiligen Päpste, wenn nicht für alle. Von der Decke gehört ihm nichts und von der Fensterwand nur ein Theil an. Die Sockelbilder, zum Theil sehr schön gedacht, sind jetzt wesentlich Maratta's Werk; ihre Erfindung wurde schon vor 200 Jahren dem Giulio zugeschrieben. — Rafael gedachte Alles in Öl, nicht al Fresco zu malen. Von seiner Hand ausgeführt, im Augenblick der Vollendung, wäre diess ein herrlicher Anblick gewesen; gewiss hätte er die verschiedenen Gattungen der Bilder auf das Bedeutungsvollste im Ton auseinander gehalten. Allein mit der Zeit wäre vieles nachgedunkelt, wie die schon erwähnten (S. 911), bald nach seinem Tode und gewiss nach seiner Absicht ausgeführten beiden Allegorien beweisen.

Die Ausführung des jetzt Vorhandenen gehört wesentlich dem Giulio Romano; von Francesco Penni rührt die Taufe, von Raffaelle dal Colle die Schenkung her. Die Decke ist eine späte Arbeit des Tommaso Laureti.

Die Erscheinung des Kreuzes, mit welcher wir beginnen, ist wohl nicht von Rafael entworfen. Die Gruppe der Soldaten ist sehr ungescheut aus dem Sturm auf Jericho in der zehnten Arcade der Loggien entlehnt und das Übrige, zum Theil ziemlich frivol, dazu componirt (z. B. der Zwerg). Man möge sich durch den Augenschein überzeugen.

Dagegen ist die Schlacht Constantins, in Giulio's hier vorzüglicher Ausführung, eines der grössten Lebensresultate Rafaels. Man setze sich nur zuerst darüber ins Klare, was dieses Schlachtbild sollte. Die Phantasie wird gewiss rascher aufgeregt durch ein Reitergewirr mit Farbencontrasten und Pulverdampf, welches nur Leben und verzweifelte Bewegung giebt, wie bei Salvator Rosa und Bour-

guignon; man gewinnt gewiss rascher ein Interesse für das moderne Schlachtbild, dessen Leben insgemein in einer möglichst wirklichen Hauptepisode besteht. Rafael aber musste einen Angelpunkt der Welt- und Kirchengeschichte als solchen darstellen. Vor allem einen Sieg im Moment der Entscheidung. Auch die brillanteste Episode genügt hiezu nicht; das Heer als Ganzes muss siegen. Diess ist hier zur Anschauung gebracht durch das gleichmässig gewaltige Vordringen der christlichen Reiter und durch die Stellung Constantins genau in der Mitte des Bildes, die er eben im Begriff ist weitersprengend zu überschreiten. Auf diesem Hintergrunde gewinnen erst die prachtvollen Episoden des Einzelkampfes ihre wahre Bedeutung, ohne aus dem Ganzen herauszufallen. Ruhig wie ein Princip, thront der Heerführer in Mitten seiner Schlacht; die Beziehungen einzelner Krieger auf ihn, die Gruppe der Engel über ihm, verstärken seine centrale Bedeutung; ein Krieger zeigt ihm den im Wasser versinkenden Maxentius. — Die Aufeinanderfolge und Auswahl der einzelnen Motive des Kampfes ist der Art, dass keines das andere aufhebt; sie sind nicht nur räumlich wahrscheinlich, sondern auch beim grössten Reichthum dramatisch deutlich.

Die Taufe Constantins ist weit mehr als ein blosses Ceremonienbild und steht in der Composition beträchtlich über dem Schwur Leo's III. und der Krönung Carls. Sie ist nicht gegeben als Function, die auf einem Ceremoniale und auf bestimmten Costümen beruht, sondern als idealer historischer Augenblick. Die ganze Gruppe ist in einer Bewegung, die durch das Stufenwerk des Raumes vortrefflich modificirt wird. Die äussersten beiden Figuren, Zuthaten Penni's, wirken freilich als Coulissen.

Die Schenkung Constantins, die unter jeder andern Hand ein Ceremonienbild geworden wäre, ist hier ebenfalls ein idealer historischer Augenblick. Der Kaiser überreicht dem Papst S. Silvester nicht eine Urkunde, worin man sich die Schenkung der Stadt Rom geschrieben denken müsste, auch nicht ein Stadtmodell, womit sich spätere Künstler in ähnlichen Fällen geholfen haben, sondern eine goldene Statuette der Roma. Sein knieendes Gefolge, welches durch seine Stelle noch den Weg bezeichnet, den es gekommen ist, besteht nur aus vier Personen; die Nachdrängenden werden durch Wachen

abgehalten. Die vordern Gruppen, bei spätern Künstlern oft sogar im besten Fall nur schöne Füllstücke, sind hier der wesentliche und höchst lebendige Ausdruck der Freude des ungenirten römischen Volkes. Alle Ergebenheitsmienen von reihenweis aufgestellten Behörden könnten diesen Ausdruck nicht ersetzen; das römische Privatleben sollte seinen persönlichen Jubel aussprechen. Die Architektur der alten S. Peterskirche ist frei und sehr schön benützt.

Die Figuren der heiligen Päpste und der Tugenden haben schon grösserntheils den gleichgültigen allgemeinen Styl der römischen Schule und gerathen desshalb in Nachtheil z. B. gegenüber von den Zwischenfiguren an der Decke der Sistina, welche die eigenhändige Machtübung ihres Meisters in so hohem Grade an der Stirn tragen. Von Rafael selbst und in Öl ausgeführt würden sie gewiss eigenthümlich grandios gewirkt haben. (Der Kopf S. Urbans angeblich von Rafael.)

---

Die obenstehenden Bemerkungen, weit entfernt den geistigen Gehalt dieser unermesslich reichen Fresken erschöpfen zu wollen, suchen bloss einige wesentliche Anhaltspunkte festzustellen. Nebenbei musste darauf aufmerksam gemacht werden, wie Rafael nur theilweise frei verfügen konnte. Das Einzelne, was hierüber zu sagen war, sind allerdings blosse Vermuthungen, aber der Inhalt des Vorhandenen nöthigt dazu. Diese moralische Seite der Entstehung der Fresken wird über ihrer Vortrefflichkeit zu oft übersehen.

---

Schon bei Anlass der Architektur wurde der vaticanischen a
Loggien gedacht, d. h. der ersten Arcadenreihe des zweiten Stockwerkes im vordern grossen Hofe des Vaticans, als des ersten Meisterwerkes der modernen Decoration (S. 283, a). Wir gelangen nun zu den biblischen Darstellungen, welche je zu vieren in den Kuppelwölbungen der ersten 13 Arcaden angebracht sind. Sie wurden nach Rafaels Zeichnungen ausgeführt von Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Perin del Vaga und Rafaelle dal Colle. Die Figur der Eva im Sündenfall gilt bekanntlich als R.'s eigene Arbeit. Es ist nicht bekannt, wie gross und wie genau ausgeführt die Ent-

würfe waren, nach welchen er die Schüler arbeiten liess; wahrscheinlich je nach Umständen.

Ort und Technik schrieben die grösste Einfachheit vor. Lichteffect, Ausdruck einzelner Köpfe, irgend ein raffinirtes Detail durften nie die Grundlage und Seele des Bildes ausmachen. Was nicht mit deutlichen Beziehungen und Geberden zu erreichen war, musste wegbleiben. Der menschlich interessante Kern der Scenen, ohne irgend einen bestimmten orientalischen Bezug, musste zum idealen, für alle Zeiten und Länder gültigen und verständlichen Kunstwerk ausgebildet werden. Von der venezianischen Art, den Vorgang in eine Novelle des XVI. Jahrh. zu übersetzen, konnte hier keine Rede sein. Man halte aber die Loggienbilder neben die Umrisszeichnung eines Giorgione, Palma oder Bonifazio dieser Art, und man wird den Gedankenunterschied inne werden. Übrigens ist in vielen Loggienbildern die Landschaft so schön und bedeutend als bei den Venezianern, worauf hier ausdrücklich hingewiesen werden muss. (Erschaffung der Eva, Adams Feldbau, Jacob mit Rahel am Brunnen, Jacob mit Laban streitend, Joseph als Traumdeuter vor seinen Brüdern, Findung Mosis, u. a. m.)

Die Vortrefflichkeit der einzelnen Motive entzieht sich durchaus der Beschreibung; es scheint sich Alles von selbst zu verstehen. Um den Werth jedes einzelnen Bildes ins Licht zu setzen, müsste man jedesmal nachweisen, wie andere Künstler meist mit grössern Mitteln doch nur eine geringere, weniger geistvolle Lösung zu Stande gebracht oder auch gänzlich neben das Ziel geschossen haben. Streitig für unser Gefühl sind nur die ersten Bilder, die der Weltschöpfung. Rafael bediente sich hier zum Ausdruck für den Schöpfer desjenigen Typus, welchen Michelangelo in der Sistina zum Leben gerufen hatte; die Kunst hatte jetzt gleichsam das Recht, die in verschiedene Acte getheilte Schöpfung als lauter B e w e g u n g darzustellen. Gleich darauf beginnt die Geschichte des ersten Menschenpaares, die hier durch die Bestimmtheit des landschaftlichen Raumes einen von den Darstellungen gleichen Inhaltes in der Sistina wesentlich verschiedenen Grundton erhält. Diese vier Bilder allein offenbaren schon den grössten historischen Componisten, wie man beim Durchdenken ihrer Motive zugeben wird. Mit den vier Noah-Bildern beginnt ein neues patriarchalisch-

heroisches Leben, welches dann in den vier Bildern der Geschichte Abrahams und in den vier folgenden mit der Geschichte Isaaks seine Fülle entfaltet. Abraham mit den drei Engeln, Loth mit seinen Töchtern fliehend, der knieende Isaak, die Scene beim König Abimelech gehören zu den schönsten Motiven Rafaels. Und doch glaubt man erst in den Bildern der Geschichte Jacobs und vollends derjenigen Josephs das Höchste innerhalb der Grenzen dieser Gattung vor sich zu haben, zumal in der Scene „Joseph vor seinen Brüdern als Traumdeuter". — Von den acht Bildern mit der Geschichte des Moses sind die ersten noch sehr schön, und unter den spätern besonders die Anbetung des goldenen Kalbes; dazwischen aber tritt mit „Moses auf Sinai", und „Moses vor der Wolkensäule" eine starke Verdunkelung ein. Vermuthlich war dem Künstler der vorgeschriebene Gegenstand zuwider; das letztere Bild kann er kaum selber componiert haben. Von den vier Bildern der Eroberung Palästina's ist der Sturm auf Jericho besonders ausgezeichnet; von den vieren der Geschichte Davids die Salbung, von der Geschichte Salomo's das Urtheil. Mit den Bildern der letzten Arcade begann Rafael die Geschichten des neuen Testamentes; der Anfang, zumal die Taufe Christi zeigt, was wir an der Fortsetzung verloren haben. (Das Abendmahl schwerlich von R.)

Eine besondere Beachtung verdient die Behandlung des Übersinnlichen. Die Kleinheit des Massstabes schrieb eine Wirkungsweise durch lauter Geberde und Bewegung vor. „Die Scheidung des Lichtes von der Finsterniss" (1. Arc., 1. Bild) ist unter dieser Bedingung ganz vorzüglich grossartig gedacht; die Geberde der vier Extremitäten drückt das Auseinanderweisen und zugleich die höchste Macht aus. Bei den ersten Menschen tritt Gott als weiser Vater auf; der Engel, der sie aus dem Paradiese treibt, zeigt in der Geberde ein tröstendes Mitleid. In starker schwebender Bewegung erscheint Gott dem Abraham, dem Isaak (mit dem Gestus des Verbietens) und dem Moses im feurigen Busche; mit der Himmelsleiter musste auch Rafael sich behelfen, wie es ging. In der Gesetzgebung auf Sinai, wo Gott thronend im Profil dargestellt ist, trägt sich die Bewegung auf die heranstürmenden Posaunenengel über, u. s. w.

Mit den Decorationen haben diese biblischen Bilder allerdings nicht den geringsten geistigen Zusammenhang. Allein dieses ornamentale

System vertrug überhaupt nur einen neutralen Inhalt und hätte für religiöse Symbole und Anspielungen kein Gefäss abgeben können.

---

a Rafaels Tapeten [1]) bestehen aus zwei Reihen, von welchen jedenfalls nur die erste, mit den zehn Ereignissen aus der Apostelgeschichte, ihm im engern Sinne angehört. Er schuf in den Jahren 1515 und 1516 (also gleichzeitig mit den Entwürfen zur Stanza dell' incendio) die berühmten Cartons, von welchen noch sieben zu Hamptoncourt in England aufbewahrt werden. Gewirkt wurden sie in Flandern; noch bei R.'s Lebzeiten kam wenigstens ein Theil davon fertig nach Rom. Die Wirker hatten sich an seine Zeichnung gehalten, so genau man sich damals überhaupt an Vorlagen hielt; es kommen Freiheiten, z B. in der Behandlung einzelner Köpfe und des landschaftlichen Grundes vor, die sich ein jetziger Künstler bei seinen Executanten verbitten würde. Die Erhaltung des Vorhandenen ist im Verhältniss zu den Schicksalen eine mittlere; doch sind die Farben ungleich abgebleicht und das Nackte hat einen kalt schmutzigen Ton angenommen. Dem originalen Schwung und Strich der rafaelischen Hand können die Contouren der Tapeten ohnediess nie gleichkommen.

Von ihren nur in wenigen Beispielen erhaltenen Randarabesken ist schon (S. 285, a) die Rede gewesen. Ausserdem haben sie Sockelbilder in gedämpfter Goldfarbe. Hier zeigt es sich, wie Leo X. seine eigene Lebensgeschichte taxirte. Ohne irgend einen Bezug auf die oben stehenden Thaten der Apostel geht sie unten parallel mit, und zwar auch diejenigen Momente, welche nichts weniger als ruhmreich waren, wie die vermummte Flucht aus Florenz, die Gefangennehmung, in der Schlacht von Ravenna u. dgl. Das Glückskind findet Alles, was ihm widerfahren, nicht bloss merkwürdig, sondern auch monumental darstellbar, und dieser Zug des mediceischen Gemüthes hat noch hundert Jahre später Rubens und seine ganze Schule zur Verherrlichung der zweideutigsten Thatsachen in Anspruch genommen (Galerie de Marie de Médicis). Jene Sockelbilder, in schönem und gemässigtem Reliefstyl erzählt, bedurften, beiläufig gesagt, zur örtli-

---

[1]) Gegenwärtig an zwei Stellen der langen Verbindungsgalerie zwischen dem obern Gang der Antiken und der Gemäldesammlung des Vaticans aufgehängt.

chen Verdeutlichung der gleichen Nachhülfe wie das Relief der Alten: nämlich der Personification von Flüssen, Bergen, Städten etc. Auch das allgemeine ideale Costüm war hier, wo kein Detail scharf charakteristisch vortreten durfte, durchaus nothwendig.

In den Hauptbildern war Rafael frei und konnte seinen tiefsten Inspirationen nachgehen. Es ist vorauszusetzen, dass er hier selbst die Momente wählen durfte, wenigstens sind sie alle so genommen, dass man keine bessern und schöner abwechselnden aus der Apostelgeschichte wählen könnte. Die Technik der Wirkerei, auf welche er seine Arbeit zu berechnen hatte, erlaubte ihm beinahe so viel als das Fresco. Er scheint mit einer ruhigen, gleichmässigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Momentes. Wie sanft und eindringlich ist in dem Bilde „Weide meine Schafe!" die Macht des verklärten Christus ohne alle Glorien ausgedrückt, indem die Gruppe der Apostel je näher bei ihm, desto mehr zu ihm hingezogen wird; die hintersten stehen noch ruhig, während Petrus schon kniet. Die Heilung des Lahmen im Tempel — einer jener Gegenstände, welche in spätern Bildern durch Überladung mit gedrängten Köpfen pflegen erdrückt zu werden — ist hier durch die architektonische Scheidung und durch erhabenen Styl in die schönste Ruhe gebracht. Pauli Bekehrung ist (hier ohne Lichteffect) auf die einzig würdige Weise geschildert, während die meisten andern Darsteller ihre Virtuosität in einem rechten Getümmel zu zeigen suchen. Das Gegenstück bildet die Steinigung des Stephanus. Die Blendung des Zauberers Elymas (leider zur Hälfte verloren) und die Strafe des Ananias sind die höchsten Vorbilder für die Darstellung feierlich-schrecklicher Wunder; das Dämonische hat ruhige Gruppen zum Hintergrunde. Wiederum gehören zusammen: Pauli Predigt in Athen, und die Scene in Lystra, beide von unermesslichem Einfluss auf die spätere Kunst, sodass z. B. der ganze Styl Poussins ohne sie nicht vorhanden wäre. Das eine ein Bild des reichsten Seelenausdruckes, der sich der mächtigen Profilgestalt des Apostels doch vollkommen unterordnet; das andere eine der schönsten bewegten Volksgruppen, so um den Opferstier geordnet, dass dieser mit seiner Wendung sie unterbricht und doch nichts verdeckt; man empfindet, dass der Apostel ob diesem Auftreten der Masse vor Leid

ausser Fassung gerathen muss. — Endlich der Fischzug Petri, ein Bild des geheimnissvollsten Zaubers; der Moment der physischen Anstrengung (in welchen beiden Gestalten!) ist in die zweite Barke verwiesen, in der vordern kniet Petrus schon vor dem sitzenden Christus und der Beschauer wird nicht durch den Anblick der Fische gestört, über welchen man in andern Bildern den Hauptgegenstand, nämlich den Ausdruck der vollen Hingebung und Überzeugung des Apostels vergessen muss.

a Die zweite Reihe der Tapeten, schon in der Technik geringer, ist in Flandern auf den Kauf hin, wahrscheinlich nicht auf Bestellung, gewirkt worden. Es scheint, dass niederländische Künstler aus kleinen Entwürfen Rafaels grosse Cartons machten, welche diesen Tapeten zu Grunde gelegt wurden. Mehrere Compositionen, vorzüglich die grandiose Anbetung der Hirten, auch die der Könige, der Kindermord, die Auferstehung, zeigen trotz zahlreicher niederländischer Zuthaten die unverwüstliche Erfindung des Meisters, seine hochbedeutende Entwicklung des Herganges; von mehrern andern dagegen kann ihm gar nichts angehören; es ist Speculation, die sich an den damals noch weltberühmten Namen knüpfte, ehe Michelangelo's Ruhm Alles übertönt hatte.

---

Ausser diesen grossen päpstlichen Aufträgen übernahm Rafael noch eine Anzahl von Fresken für Kirchen und Privatleute.

b Das frühste (1512) ist der Jesajas an einem Pfeiler des Hauptschiffes von S. Agostino in Rom. (Seit einer unglücklichen Restauration ist R. nur noch für die Umrisse verantwortlich.) Der Einfluss der Sistina, welche nicht lange vorher vollendet war, lässt sich wohl nicht verkennen; stärker aber als Michelangelo spricht Fra Bartolommeo aus dem Bilde. In der schönen Zusammenordnung des Propheten mit den Putten möchte R. jenen beiden überlegen sein.

c Eine ganz andere Art von Concurrenz mit Michelangelo drückt sich in dem berühmten Fresco von S. Maria della Pace (1514) aus[1]. Die Aufgabe himmlisch begeisterter Frauengestalten, die sich

---

[1]) Bestes Licht: um 10 Uhr.

das Alterthum in seinen Musen ganz anders gestellt hatte, gehört hier der Symbolik des Mittelalters an, ebenso die Motivirung durch die Engel. Michelangelo war hievon abgegangen und hatte das Übernatürliche ganz in der Gestalt der Sibyllen selbst zu concentriren gesucht, sodass ihnen die Putten nur als Begleitung und Gefolge dienen; später liessen Guercin und Domenichino die Engel ganz weg und ihre Sibylle sehnt sich einsam aus dem Bilde hinaus. Rafael dagegen drückte gerade in der Verbindung der Sibyllen mit den Engeln den schönsten Enthusiasmus des Verkündens und Erkennens aus. Man bemerkt lange nicht, dass die Engel von kleinerm Massstabe sind; wie etwa die Griechen den Herold kleiner als den Helden bilden mochten. Die Anordnung im Raum, die durchgehende und so schön aufgehobene Symmetrie, die Bildung der Formen und Charaktere verleihen diesem Werk eine Stelle unter den allergrössten Leistungen R.'s und vielleicht wird es von all seinen Fresken am frühsten die Vorliebe des Beschauers gewinnen.

---

Im Jahr 1516 erbaute und schmückte R. die Capella Chigi, a
im linken Seitenschiff von S. Maria del popolo; nach seinen Cartons fertigte damals ein Venezianer, Maestro Luisaccio, die Mosaiken der Kuppel. (Sie gehören als venezian. Mosaiken nicht zu den bestgearbeiteten dieser Zeit.) Der segnende Gottvater mit Engeln, in der Lanterna, zeigt das bedenkliche Verkürzungssystem, welches damals hauptsächlich durch Correggio aufkam, in seiner edelsten Äusserung. Ringsum sind die sieben Planeten und (als achte Sphäre) der Fixsternhimmel unter dem Schutz und der Leitung göttlicher Boten dargestellt. Hier treffen Mythologie und christliche Symbolik auf einander; bewundernswürdig hat R. ihre Gestalten im Charakter geschieden und in der Handlung verbunden. Die Planetengötter gewaltig, befangen, leidenschaftlich; die Engel abwehrend und ruhig waltend. Die Anordnung im Raum, sodass z. B. die Planetengötter nur mit dem Oberleib hervorragen, ist der Aufgabe so angemessen, als könnte sie gar nicht anders sein.

---

Für denselben A ostino Chigi (einen reichen sienesischen Bankier), welcher diese Capelle baute, entstand damals das schönste Sommer-
a haus der Erde, die *Farnesina* an der Longara zu Rom. Baldassare Peruzzi erbaute es und malte auch mehrere Räume wenigstens theilweise aus. Zwischen den Arbeiten der Stanza d'Eliodoro liess sich auch Rafael einstweilen (1514) zu einem Frescobilde für seinen Gönner Agostino herbei, und malte in dem Nebenraum links die *Galatea*, das herrlichste aller modern-mythologischen Bilder. Hier ist die allegorisch gebrauchte Mythologie kein conventioneller Anlass zur Entwicklung schöner Formen, sondern was R. geben wollte, liess sich überhaupt nur in diesem Gewande ganz rein und schön geben. Welcher bloss menschliche Hergang hätte genügt, um das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät deutlich darzustellen? Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Fluth; selbst an die Zügel ihrer Delphine hat sich ein wundervoller Amorin gehängt und lässt sich von ihnen wohlgemuth über die Gewässer ziehen. Im Einzelnen wird man, beiläufig gesagt, hier am besten sich überzeugen können, wie wenig Rafael in seinem Formgefühl von den Antiken abhängig war; nicht nur die Auffassung, sondern jeder Contour ist sein eigen. Und zwar ist seine Zeichnung eine minder ideale, mehr naturalistische als die der Griechen; er ist der Sohn des XV. Jahrhunderts. Es giebt „correctere" Gestalten aus der David'schen Schule, wer möchte sie aber gegen diese eintauschen?

In seinen zwei letzten Lebensjahren (1518—20) schuf dann Rafael
b die Entwürfe zu der berühmten *Geschichte der Psyche* für die grosse untere Halle der Farnesina; sie wurden ausgeführt von Giulio Romano, Francesco Penni und (das Decorative und die Thiere) von Giovanni da Udine. Die Schüler haben die Gedanken des Meisters in einem conventionellen und selbst rohen Styl wiedergegeben; um zu wissen, wie R. sie dachte, versuchte man, sie in den Styl der Galatea zurückzuübersetzen. Für seine Composition erhielt R. eine flache Decke mit abwärts gehenden Gewölbezwickeln. An den Vorderseiten der letztern stellte er zehn Momente der Geschichte der Psyche dar, an den innern Seiten schwebende Genien mit den Attri-

buten der Götter, an der mittlern Fläche in zwei grossen Bildern das Gericht der Götter und das Göttermahl bei Psyche's Hochzeit. Der Raum ist durchgängig ein idealer und durch einen blauen Grund repräsentirt, seine Trennung nicht scharf architektonisch, sondern durch Fruchtkränze dargestellt, in welchen Giov. da Udine die schon an den Loggienfenstern bewährte Meisterschaft offenbarte.

Raum und Format der Zwickel waren für Geschichten von mehreren Figuren scheinbar so ungeeignet als möglich; Rafael aber entwickelte gerade daraus (wie aus der Wandform bei der Messe von Bolsena, der Befreiung Petri, den Sibyllen) lauter Elemente eigenthümlicher Schönheit. Irgend eine bestimmte Räumlichkeit, ein bestimmtes Costüm durfte allerdings darin nicht vorkommen; das war s e i n e Freiheit neben dem ungeheuren Zwang, den ihm die Einrahmung auferlegte. Nur nackte oder ideal bekleidete menschliche Körper, nur die schönsten und deutlichsten Schneidungen, nur die Wahl der prägnantesten Momente konnten das Wunder vollbringen. Die letztern sind auch in der That nicht alle gleich glücklich und bei allen muss man die Kenntniss der bei Apulejus erzählten Mythe (die damals Jedermann auswendig wusste) voraussetzen[1]. Aber im Ganzen bezeichnen sie doch den Gipfel des Möglichen in dieser Art. (Besonders: Amor, welcher den drei Göttinnen die Psyche zeigt, die Rückkehr Psyche's aus der Unterwelt, Jupiter den Amor küssend, Mercur die Psyche emportragend.) — In den beiden grossen, als ausgespannte Teppiche gedachten Deckenbildern mit den olympischen Scenen gab R. nicht jene Art von Illusion, welche mit Schaaren von Figuren in Untensicht auf Wolkenschichten den Himmel darzustellen vermeint, sondern eine Räumlichkeit, welche das Auge befriedigt und für den innern Sinn mehr wahrhaft überirdisch erscheint als alle jene perspectivischen Empyreen. Die einzelnen Motive gehören zum Theil zu seinen reifsten Früchten (der sinnende Jupiter und der plaidirende Amor, Mercur und Psyche; im Hochzeitmahl vorzüglich das Brautpaar, der aufwartende Ganymed u. A. m.), und doch fällt nichts Einzelnes aus dem wunderwürdig geschlossenen Ganzen heraus. — Die schwebenden Amorine mit den Abzeichen und Lieblingsthieren der Götter sind wohl im Gan-

[1]) Eine genügende Inhaltsübersicht giebt Platner, Beschreibung Roms, S. 585 ff.

zen eine Allegorie auf die Allherrschaft der Liebe, im Einzelnen aber Kinderfiguren von lebendigstem Humor und trefflichster Bewegung des Schwebens im gegebenen Raum.

---

Vielleicht that es Rafael über dieser Arbeit leid um die vielen andern darstellbaren Momente aus der Geschichte der Psyche, welche nur eben hier keine Stelle finden konnten, weil sie eine bestimmte Örtlichkeit und eine größere Figurenzahl verlangten. Wie dem auch sei, er entwarf eine grössere Reihe von Scenen, deren Andenken — leider nur nach einer spätern Redaction des Michel Coxcie — in Stichen und neuern Nachstichen (u. a. in der Sammlung von Réveil) vorhanden ist[1]). So einfach und harmlos als möglich wird darin die Geschichte erzählt; das Auge nimmt die göttliche Schönheit der meisten dieser Compositionen hin, als verstände sie sich ganz von selbst.

---

Das ist es ja überhaupt, was uns Rafael so viel näher bringt als alle andern Maler. Es giebt keine Scheidewand mehr zwischen ihm und dem Verlangen aller seither vergangenen und künftigen Jahrhunderte. Ihm muss man am wenigsten zugeben oder mit Voraussetzungen zu Hülfe kommen. Er erfüllt Aufgaben, deren geistige Prämissen — ohne seine Schuld — uns sehr fern liegen, auf eine Weise, welche uns ganz nahe liegt. Die Seele des modernen Menschen hat im Ge-

---

[1]) Von sonstigen Fresken der Schüler R.'s nach seinen Entwürfen sind in Rom vorhanden:
* Wanddecorationen mit allegorischen Darstellungen in Bezug auf die Allherrschaft der Liebe, in einem unzugänglichen Raum des Vaticans (dem sog. Badezimmer des Cardinals Bibbiena); — in ähnlicher Weise wiederholt in einem untern Raum der Villa Spada
** (Mills) auf dem Palatin; — die Reste aus der sog. Villa di Raffaelle, jetzt in der Galerie Borghese (Alexander mit Roxane, und eine Vermählungsscene; das sog. Bersaglio de' Dei ist nach einer Composition des Michelangelo ausgeführt, vgl. S. 878, b); — die Pla-
† netengottheiten auf Wagen von ihren geheiligten Thieren gezogen, in den Ovalen der Decke des grossen Saales des Appartamento Borgia. — Mehreres Andere gehört schon in der Erfindung den Schülern an; — dagegen gelten die Überreste aus der Villa Magliana (5 Miglien vor Porta Portese) als eigene Arbeiten Rafaels, theils um 1511, theils um 1517. Sie wurden neuerlich abgesägt und, wie es heisst, verkauft.

biet des Form-Schönen keinen höhern Herrn und Hüter als ihn. Denn das Alterthum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen und sein Geist ist doch nie unser Geist.

Die höchste persönliche Eigenschaft Rafaels war, wie zum Schluss wiederholt werden muss, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die grosse Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerem Leben auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die colossale Schöpfungskraft gerade seiner letzten Jahre sich ins Bewusstsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verloren gegangen ist.

---

Die Schüler Rafaels bildeten sich an den grössten Unternehmungen seiner letzten Jahre. War es ein Glück für ihre eigene Thätigkeit, dass sie von Anfang an unter dem Eindrucke seiner grossen Auffassung der Dinge standen? konnten sie noch mit eigener naiver Art an ihre Gegenstände gehen? und welche Wirkung musste es auf sie ausüben, wenn sie aus dem Gerede der Welt entnahmen, was man eigentlich an ihrem Meister bewunderte? In letzter Linie kam es dabei sehr auf ihren Charakter an.

Der bedeutendste darunter ist G i u l i o R o m a n o (geb. um 1492, st. 1546). Eine leichte, unermüdliche Phantasie, welche auch Streifzüge in das Gebiet des Naturalismus nicht verschmäht und sich vorzugsweise in den neutralen Gegenständen, in den Mythen des Alterthums zu ergehen liebt, zu der kirchlichen Malerei aber gar keine innerliche Beziehung mehr hat und einer grenzenlosen Verwilderung, einer öden Schnellproduction anheimfallen musste.

Frühe decorative Malereien: im Pal. Borghese (drei abgesägte a
Stücke aus der Villa Lante, mit altrömischen Geschichten in Beziehung

a auf den Janiculus); in der Villa Madama (Fries von Putten, Candelabern und Fruchtschnüren in einem Zimmer links; s. oben); in der
b Farnesina (Fries eines obern Saales). — Frühe Madonnen im Pal.
c Borghese, im Pal. Colonna, in der Sacristei von S. Peter, in den Uffi-
d zien; die Mutter mehr resolut, die Kinder mehr muthwillig als bei Rafael; die Melodie der Linien schon beinahe verklungen. — Das viel-
e leicht frühste grosse Altarbild: auf dem Hochaltar von S. M. dell' anima; in einzelnem Detail noch rafaelisch schön. — In der Sacristei
f von S. Prassede: die Geisselung, ein blosses Actbild in ziegelrothen Fleischtönen, doch in der Bravour noch sorgfältig. — Die grossartige Porträtauffassung rafaelischer Fresken lebt noch in dem Kopfe des Giu-
g liano de' Medici (Gal. Camuccini, wo sich auch ein späteres Werk, der Entwurf zu einem allegorischen Deckenbilde, findet). — Endlich
h das Hauptwerk unter den frühern: Stephani Steinigung, auf dem Hochaltar von S. Stefano zu Genua, höchst fleissig, schön modellirt, in der Farbe noch der untern Hälfte der Transfiguration entsprechend. Die untere irdische Gruppe, als Halbkreis im Schatten um die lichte, herrlich wahre, jugendlich naive Hauptgestalt componirt, ist noch immer eine der grössten Leistungen der italienischen Kunst. Alle haben gerade ihre Steine erhoben und sind zum Werfen bereit, der eine mehr hastig, der andere mehr wuchtig etc., aber das Grässliche wird dem Beschauer erspart. In der himmlischen Gruppe zeigt sich Giulio's ganze Inferiorität; es fehlt das Architektonische; Christus und Gott Vater decken sich halb; die Engel, unter welchen ein sehr schöner, sind beschäftigt, die Wolken aufzuschlagen. Diese Auffassung des Überirdischen ist eine absichtlich triviale.

In den Diensten des Herzogs von Mantua baute und malte Giulio daselbst sein ganzes übriges Leben hindurch. Ich kann nur die Lo-
i calitäten nennen: Säle im herzoglichen Palast in der Stadt; sodann die ganze malerische Ausschmückung des von Giulio selbst erbauten
k Palazzo del Te (S. 311, d) mit lauter mythologischen und allegorischen Gegenständen. Hie und da hat er die darzustellenden Momente wirklich grossartig angeschaut, im Ganzen aber sich erstaunlich gehen lassen und z. B. den Sturz der Giganten gegen besseres Wissen so dargestellt, wie man ihn sieht. (Zwei zierlich in Farben ausgeführte

Zeichnungen zu der im Pal. del Te gemalten Geschichte der Psyche a findet man in der Gemäldesammlung der Villa Albani bei Rom.)

Von den Schülern, die sich in Mantua bei ihm bildeten, ist Giulio Clovio als Miniator berühmt; — von Rinaldo Mantovano das Hauptbild, eine grosse Madonna mit Heiligen, in der Brera zu Mai- b land (Reminiscenz der Mad. di Foligno); — von Primaticcio ist in Italien fast nichts; — von dessen Gehülfen Niccolò dell' Abbate Fresken im Pal. del Commune zu Modena, (ehemals?) auch im c Schlosse von Scandiano. (Die drei mythologischen Bilder der Gal. Man- d frin in Venedig möchten eher von einem Venezianer herrühren, der zugleich die römische Schule kannte; etwa von Batt. Franco?)

Im Ganzen ist Giulio's Thätigkeit eine sehr schädliche gewesen. Die vollkommene Gleichgültigkeit, mit welcher er (hauptsächlich in vielen Fresken) die von Rafael und fast noch mehr von Michelangelo gelernte Formenbildung zu oberflächlichen Effecten verwerthete, gab das erste grosse Beispiel seelenloser Decorationsmalerei.

---

Perin del Vaga (1500—1547), weniger reich begabt, in den (seltenen) Staffeleibildern schon auffallend manierirt (Einiges im Pal. e Adorno in Genua; die Madonna mit Heiligen im rechten Querschiff des Domes von Pisa mehr Sogliani's als Perino's Werk), bleibt doch f dem Rafael näher, sobald eine decorative Abgrenzung und Eintheilung seine Gestalten und Scenen vor der Formlosigkeit behütet. Man sieht im Dom von Pisa, an mehrern Stellen des rechten Querschiffes, sehr schöne Putten als Frescoproben gemalt. In Genua gehört dem Perin die ganze Decoration des Pal. Doria (S. 286, b). Hier erinnert noch g Vieles an die Farnesina; in der untern Halle sind einige der Zwickelfiguren noch ungemein schön; die Lunettenbildchen (römische Geschichten) zum Theil durch ihre Landschaften interessant; die vier Deckenbilder (Scipio's Triumph) freilich schon lastend durch Überfüllung und Wirklichkeit; — in der Galeria wiederum heitere und gut bewegte, aber schon manierirt gebildete Putten, prächtige Gewölbedecorationen, und an der einen Wand die mehr als lebensgrossen Helden des Hauses Doria, unglücklicher Weise sitzend und dennoch in gezwungenen dramatischen Bezügen zu einander, aber dem Charakter

nach beinahe noch rafaelische grossartig[1]); — in dem Saale rechts der Gigantenkampf, widerlich renommistisch wie die meisten Bilder dieser Art; — von den übrigen Sälen enthält wohl derjenige mit den Liebschaften des Zeus und den Wissenschaften, sowie derjenige mit den Geschichten der Psyche die geistreichsten Motive. — Die genuesischen Schüler Perins gehören durchaus zu den Manieristen. — (Spätere Fres-
a ken Perins in Rom: S. Marcello, 6. Cap. rechts.)

F r a n c e s c o P e n n i, genannt il Fattore, hat in Rom wenig Namhaftes hinterlassen.

b Von einem ungenannten Maler der Schule Rafaels ist in Trinità de' monti zu Rom die 5. Cap. rechts ausgemalt (Anbetung der Hirten, der Könige, Beschneidung, nebst Lunettenbildern). Neben rafaelischen Nachklängen ist die Verwilderung der Schule hier ganz besonders deutlich in ihren Anfängen zu beobachten; langgestreckte Figuren, verdrehte Arme u. s. w. — Mehrere andere Capellen zeigen ebenso die Ausartung der Nachahmer Michelangelo's. (Die 3. Cap. r. mit Geschichten der Maria ist z. B. von Daniele da Volterra ausgemalt.)

---

Von allen Schülern hat A n d r e a S a b b a t i n i oder A n d r e a da S a l e r n o am meisten von Rafaels Geist. Ausser den Bildern im
c Museum von Neapel (Kreuzabnahme, Anbetung der Könige, sieben Kirchenlehrer, S. Nicolaus thronend zwischen den von ihm Geretteten
d etc.) und einzelnen in Kirchen zerstreuten (S. Maria della grazie) sind
e die Fresken in der Vorhalle des innern Hofes von S. Gennaro de' Poveri, die man ihm unbedenklich zuschreiben darf, vielleicht das Geistvollste, was Neapel Heimisches aus der goldenen Zeit besitzt. (Geschichten des heil. Januarius, leider sehr entstellt.) Andrea denkt einfach und schön und malt nur was er denkt, nicht was aus irgend einem malerischen Grunde irgend einen Effect machen könnte. — Ein Nachfolger, G i a n B e r n a r d o L a m a, ist im glücklichen Fall ebenfalls naiv und einfach, bisweilen aber auch sehr schwach und süsslich.

---

[1]) Bei diesem Anlass muss ich ein herrliches Bildniss in den Uffizien (Sala del Baroccio)
* erwähnen, welches wohl von einem Schüler Rafaels ist: ein Mann von gutmüthigem und doch ruchlosem Charakter, mit Barett, grauem Damastkleid und Pelz.

(S. Giacomo degli Spagnuoli, 3. Cap. l., grosse Kreuzabnahme, wie a
von einem in Italien geschulten Niederländer; Anderes im Museum.) b
— In denselben Styl lenkte später auch Antonio Amato (S. 845, g)
ein. Madonna mit Engeln, im Museum. c

---

Eine ganz andere Tendenz brachte Polidoro da Caravaggio
nach Neapel (und Sicilien). Er ist noch der Schüler Rafaels in den
oben (S. 293, b) genannten Fassadenmalereien, vielleicht auch in den
mir nicht bekannten an dem Gartenhause des Pal. del Bufalo. (Vom d
Niobe-Fries eine Handzeichnung im Pal. Corsini; drei Bilder grau in e
grau sollen sich noch im Pal. Barberini befinden.) Später schlägt er
in den grellsten Naturalismus um, dessen merkwürdiges Hauptdenkmal
die grosse Kreuztragung im Museum von Neapel ist. Hier zuerst f
wird das Gemeine als wesentliche Bedingung der Energie postulirt.
Seine kleinern Bilder in derselben Sammlung sind zum Theil aus derselben Art und aus einem unächten Classicismus gemischt. — Ein
Schüler Polidoro's, Marco Cardisco (im Museum: der Kampf g
S. Augustins mit den Ketzern) hat mehr das Ansehen eines entarteten
Schülers von Rafael selbst. — Ein Schüler dieses Cardisco, nämlich
Pietro Negroni (1506—1569), entwickelt in dem einzigen mir bekannten Bilde, einer grossen auf Wolken schwebenden Madonna mit h
Engeln (Museum), eine wahrhaft befremdliche Schönheit und Grossartigkeit; man glaubt die denkbar höchste Inspiration eines Giulio
Romano vor sich zu sehen. — Andere Meister, wie Criscuolo, Roderigo Siciliano, Curia etc. sind meist wenig geniessbar
(Museum).

---

Mehrere Schüler des Francesco Francia in Bologna
traten in der Folge in Rafaels Schule über oder geriethen doch unter
den bestimmenden Einfluss seiner Werke.

Die frühern Gemälde des Timoteo della Vite (1470—1523)
befinden sich meist in seiner Vaterstadt Urbino und der Umgegend; i
einzelne spätere in der Brera zu Mailand (schöne Verkündigung Mariä k
mit Heiligen etc.) und in der Pinac. zu Bologna (S. Magdalena betend l

vor ihrer Höhle stehend, eine räthselhaft anziehende Gestalt). Als
a Schüler Rafaels malte er die Propheten über den Sibyllen in der Pace; wie viel ihm aber vorgezeichnet wurde, ist nicht bekannt und am Ende gehören diese Figuren, die ohne die Nähe der Sibyllen als Capitalwerke erscheinen würden, wesentlich ihm selbst.

Auch ein anderer Schüler Francia's und Rafaels, Bartol. Ramenghi (Bagnacavallo) ist in solchen einzelnen idealen Ge-
b stalten bisweilen grossartig (Sacristei von S. Micchele in bosco zu Bologna: die Nischenfiguren; vgl. das berühmte Bild der 4 Heiligen in
c Dresden), bisweilen auch etwas gewaltsam (S. M. della Pace in Rom: zwei Heilige gegenüber den Propheten des Timoteo). Seine beste Composition s. S. 842, b; dagegen ist die Madonna mit Heiligen in der
d Pinacoteca zu Bologna schon ein sehr mittelbares Werk und die Art, wie er (in der genannten Sacristei) Rafaels Transfiguration umdeutet,
e vollends kümmerlich. (Ein schönes frühes Bild, der Gekreuzigte mit 3 Heiligen, in der Sacristei von S. Pietro zu Bologna.)

Innocenzo da Imola dagegen travestirte Rafaels Compositionen nicht, sondern „entschloss sich kühn, sie grenzenlos zu lieben". Von seinen zahlreichen Werken, fast sämmtlich in Bologna, sind einige
f wenige früh und naiv (Pinac.: Madonna der Gläubigen) oder frei im rafaelischen Geiste geschaffen (Pinac.: Madonna mit beiden Kindern, S. Franz und S. Clara), die meisten dagegen reine Anthologien aus Rafael, fleissig, sauber und im Arrangement so geschickt, als man es bei dem Nicht-Zusammengehörigen billiger Weise verlangen kann. (Pinac.: Heilige Familie sammt Donator und Gattin; — S. Michael
g mit andern Heiligen; — S. Salvatore, 3. Cap. l., der Gekreuzigte mit 4 Heiligen, auf frühern Werken Rafaels beruhend, u. A. m.) Etwas
h unabhängiger: S. Giacomo magg., 7. Alt. r., Vermählung der h. Catha-
i rina; — Servi, 7. Alt. l., grosse Verkündigung; — endlich die nicht
k zu verachtenden Fresken in S. Micchele in bosco, Cap. del coro notturno, welche beweisen, wie gerne Innocenzo etwas Einfach-Bedeutendes geschaffen hätte[1]).

---

[1]) Eine ähnliche Aneignung von Motiven Rafaels, nur mehr aus dessen früherer Zeit, findet sich bei einem Luccheser, Zacchia il Vecchio. Aus seinen Bildern (Himmel-
* fahrt Christi, in S. Salvatore zu Lucca; — Assunta, in S. Agostino, 1527; — Assunta, in S.

Girolamo da Treviso, venezianisch gebildet, dann in Bologna thätig, verräth in den einfarbigen Legendenscenen der 9. Cap. rechts in S. Petronio ebenfalls Studien nach Rafael. a

Von Girolamo Marchesi da Cotignola, einst Francia's Schüler, sieht man in diesen Gegenden nur spätere Bilder des freiern und schon manierirten Styles. (Mehreres in der Brera zu Mailand; eine b
grosse überfüllte Vermählung Mariä in der Pinac. zu Bologna; Justitia c
und Fortitudo, in S. M. in Vado zu Ferrara, hinterste Cap. d. r. Quer- d
schiffes; diese von schönem venezianischem Naturalismus.)

---

Auch die Ferraresen geriethen unter den Einfluss Rafaels, aber die Eigenthümlichkeit ihrer Schule war stark genug, um ein Gegengewicht in die Wagschale zu legen.

Einer von ihnen, Lodovico Mazzolino (1481—1530), erwehrte sich dieses Einflusses vollständig. Er behält seinen altoberitalischen Realismus bei, und zwar in Verbindung mit einem venezianisch glühenden Colorit. Seine meist kleinen Cabinetbilder (je kleiner, desto werthvoller) kommen in Ferrara selten, in Italien hie und da (Pal. Borghese und Doria in Rom; Uffizien), im Ausland häufiger vor. e
Überladen, auch gedankenlos, in der Zeichnung ohne rechte Grundlage, im Anbringen von Hallen mit Goldreliefs einer der masslosesten, imponirt M. durch die tiefe saftige Frische der Farben, die mit all ihrer Buntheit eine Art von Harmonie bilden. Von Weitem leuchten sie durch die Galerien. Im Ateneo zu Ferrara ein etwas grösseres f
Bild: Anbetung des Kindes mit Heiligen.

Benvenuto Tisio, gen. Garofalo (1481—1559), wächst aus demselben Grunde mit Mazzolino. (Bildchen im Pal. Borghese.) g
Später bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom und zwar in Rafaels Schule suchte er sich den römischen Styl nach Kräften anzueignen. Er hatte von Hause aus die Anlage zu einem venezianischen Existenzmaler in der Art eines Pordenone oder Palma; nun schuf er Altarblätter in einem idealern Styl, als er gedurft hätte. Es ist schwer, Werke von einem so ernsten Streben wie die seinigen nach der höchsten Strenge

---

Pietro Somaldi, 1532, etc.) tönt Einzelnes aus der Sistina und aus Fra Bartolommo, ganz besonders aber Rafaels erste vaticanische Krönung Mariä hervor.

zu beurtheilen, zumal bei der stellenweise ganz venezianischen Pracht, Harmonie und Klarheit der Farben. Und doch ist es eine Thatsache, dass der innere Sinn oft von ihm abgestossen wird, während das Auge sich noch ergötzt. Er ist kein Manierist; selbst die zahllosen kleinen
a Bildchen, zumal der Gal. Doria und der Gal. des Capitols, sind mit voller äusserer Gewissenhaftigkeit componirt und gemalt. Aber sein Gefühl füllt die Formen nicht aus, die er schafft, sein Pathos ist ein unsicheres, seine idealen Köpfe, zumal die grossen, verrathen eine
b geistige Leere. (So der schöne Apostelkopf im Pal. Pitti, die Judith
c bei Camuccini zu Rom.) Am ehesten in seinen wenigen Genrebildern
d (Eberjagd im Pal. Sciarra; Reiterzug im Pal. Colonna, dem Bagnacavallo zugeschrieben) ist er ganz der farbenreiche und naive Ferrarese. — In den spätern Werken verhält er sich zu den Schülern Rafaels wie früher zu Rafael selbst, auch wird sein Colorit schwächer. Seine Kirchenbilder sind hauptsächlich folgende.

e In Rom: Pal. Doria: Heimsuchung, und Anbetung des Kindes,
f früh und schön. — Pal. Chigi: Himmelfahrt Christi, und ein Bild mit
g drei Heiligen, ebenso. — Pal. Borghese: die Kreuzabnahme, Haupt
h bild. — Im Museum von Neapel: Kreuzabnahme, im Ausdruck stiller
i und tiefer. — In der Brera zu Mailand: eine Pietà mit vielen Figuren,
k und ein Crucifixus, früh. — In der Academie zu Venedig: Madonna in Wolken, mit 4 Heiligen, datirt 1518, vorzüglich. — In der
l Galerie zu Modena: zwei thronende Madonnen mit Heiligen,
m eine schöne der mittlern Zeit, und eine späte. — In S. Salvatore zu Bologna, 1. Cap. l.: häusliche Scene bei Zacharias. —

n In Ferrara: im Ateneo: Grosses allegorisches Frescobild, als Ganzes nichtig und widerwärtig, reine Buchphantasie, aber mit schönen Episoden, mittlere Zeit; grosse Anbetung der Könige vom Jahr 1537 und noch sehr brillant; Gethsemane u. A. m. (Bald wird hier auch das Abendmahl aus S. Spirito aufgestellt werden, wovon man
o einstweilen Candi's Copie sieht.) — Im Dom: zu beiden Seiten des Portals schlichte und edle Frescogestalten des Petrus und Paulus; 3. Alt. l.: thronende Madonna mit 6 Heiligen, vom Jahr 1524, Hauptbild; rechtes Querschiff: Petrus und Paulus; linkes: Verkündigung,
p spät. — In S. Francesco, Fresken der 1. Cap. l.: die beiden Donatoren zu den Seiten des Altars, köstlich früh ferraresisch; der Judaskuss

nebst einfarbigen Seitenfiguren, spät. — In S. Domenico: Bilder der a
4. Cap. r. und 4. Cap. l. — In S. Maria in Vado, 5. Alt. l.: Himmel- b
fahrt Christi, Copie des Carlo Bonone. (In den 2 äussersten Capellen des linken Querschiffes die beiden grossen ehemaligen Orgelflügel, zusammen eine Verkündigung enthaltend, von einem guten Zeitgenossen oder Schüler).

---

Dosso Dossi (st. 1560) liess sich weniger von Rafael desorientiren, dessen persönlichen Einfluss er nicht mehr erfuhr. Er blieb ein Romantiker auf eigene Gefahr und behielt (die späteste Zeit ausgenommen) seine Gluthfarben und seine eigenen bisweilen ungeschickten und bizarren, oft aber höchst bedeutenden Gedanken; in den Charakteren steht er nicht selten den grössten Venezianern gleich, am ehesten dem Giorgione.

Frühere kleine Bilder sind ganz ferraresisch (Uffizien: Kinder- c
mord; Pal. Pitti: Ruhe auf der Flucht, mit herrlicher Landschaft). — d
Von den Altarbildern ist das grosse aus einer Madonna mit Heiligen
und 5 Nebenabtheilungen bestehende im Ateneo zu Ferrara (aus S. e
Andrea, wo man jetzt Candi's Copie findet) einer der grössten Kunstschätze Oberitaliens; streng architektonische Anordnung, Adel und Fülle der Charaktere, gewaltige Kraft der Farbe. — Ebenda: eine grosse Verkündigung, und ein Johannes auf Patmos, von misslungenem pathetischem Ausdruck. — In der Brera zu Mailand: ein heiliger f
Bischof mit 2 Engeln (1536). — Im Dom von Modena, 4. Alt. l., Ma- g
donna in Wolken, unten S. Sebastian, S. Hieronymus und Johannes
d. T., Hauptbild. — In der Galerie zu Modena: grosse Anbetung der h
Könige mit phantastisch beleuchteter Landschaft; grosses Carthäuservotivbild mit der auf Wolken schwebenden Jungfrau. — Ebenda al
Carmine, 3. Alt. r.: ein heiliger Dominicaner, ein schönes dämonisches i
Weib mit Füssen tretend. — Ebenda in S. Pietro, 3. Alt. r.: Mariä k
Himmelfahrt, die Apostel (3 rechts, 3 links und 6 hinten) treten ganz feierlich mit ihren Attributen heran; — andere Bilder dieser Kirche werden theils seiner Schule, theils seinem Bruder Gian Battista zugeschrieben, so die artige Predella des 5. Alt. r., — die naiv schöne auf Wolken schwebende Madonna mit zwei heil. Bischöfen auf dem

7. Alt. l., — die Madonna in Wolken mit S. Gregor und S. Georg,
wozu eine landschaftlich köstliche Predella, sicher von Gian Battista,
gehört, 2. Alt. l. — Als Genremaler ist Dosso Dossi besonders in der
a Galerie von Modena vertreten, hauptsächlich allerdings nur durch jene
zu halbdecorativem Zweck gemalten Ovalbilder mit Essenden, Trin-
kenden und Musicirenden, in welchen man doch Giorgione's Vorbild
ahnen kann; ebenda eine Anzahl Porträts, mit welchen die Phan-
tasie den Hof von Ferrara, wie er in den spätern Zeiten war, bevöl-
b kern mag. — Im Castell von Ferrara hat Dosso mit Hülfe seiner
Schule mehrere Räume verziert; es sind meist Arbeiten seiner ganz
späten, schon manierirten Zeit, selbst die berühmte Aurora in dem
Saal der 4 Tageszeiten; auch die drei kleinen Bacchanale (in einem
kleinen Corridor) haben nicht mehr die Frische und Schönheit, die
solche Gegenstände verlangen. Nicht das Mythologische, sondern das
frei Fabelhafte wäre Dosso's Fach gewesen. Man sieht im Pal. Bor-
c ghese zu Rom ein Bild seiner besten Zeit: Circe (?) im Walde, magi-
sche Künste übend. Es ist die lebendig gewordene Zaubernovelle; so
dachte Ariost seine Gestalten.

Ein Zeitgenosse des Garofalo und Dosso, der Ortolano, hat zu
d S. Francesco in Ferrara die Orgelflügel (linkes Querschiff) ganz tüch-
tig in der Art des Erstern mit grossen Heiligenfiguren geschmückt.
(Die Halbfiguren an der Brustwehr theils von Garofalo selbst, theils
von Bonone.)

---

Die Unzulänglichkeit und Erstorbenheit der alten sienesischen Schule muss gegen Ende des XV. Jahrh. sehr unverhohlen als Thatsache anerkannt gewesen sein, indem man sonst nicht Pinturicchio von Perugia berufen hätte, um die Libreria und die Capelle San Giovanni im Dom auszumalen. Es scheint sogar, dass einzelne Sienesen nach Perugia in die Schule gingen, wie die frühern Bilder des Domenico Beccafumi (s. unten) beweisen. Sehr eigenthümlich äussert sich dieser peruginische Einfluss ferner bei dem edeln, männlichen Bernardino Fungai, der die schöne Inspiration davon annahm ohne die

äusserlichen Manieren; seine Bilder in der Academie (3. Raum und gr. Saal) sind noch sienesisch befangen; die Krönung Mariä mit vier Heiligen in der Kirche Fontegiusta (rechts) nähert sich schon mehr den Umbriern und den Florentinern; die Lunette über dem Hochaltar ebenda, Mariä Himmelfahrt, hat bereits in den musicirenden Engeln Einzelnes von hoher Schönheit; endlich lebt der Meister weiter in einem Bilde seines Schülers Pacchiarotto (S. Spirito, 3. Cap. l.); wiederum eine Krönung Mariä, unten drei knieende Heilige, schön und andächtig, ernst und gemessen wie die Heiligen Spagna's. — (Das grosse Bild Fungai's im Carmine, Madonna mit Heiligen, vom Jahr 1512, hat der Verf. nicht gesehen.)

Allein die dauernde Hülfe konnte der Schule nicht durch Meister des passiven Ausdruckes kommen, wie die meisten Peruginer waren, sondern nur durch Theilhahme an der grossen Historienmalerei, die damals durch ganz Italien ihre Triumphe feierte. Und zwar sollte es ein Lombarde sein, Antonio Bazzi von Vercelli, genannt il Sodoma (1479—1554), welcher dem Geiste der sienesischen Schule für lange, ja auf mehr als ein Jahrhundetr hin eine neue, fruchtbringende Richtung gab.

Sodoma hatte sich bei den mailändischen Schülern Leonardo's gebildet (wie denn noch sein frühstes Bild in Siena, die Kreuzabnahme in S. Francesco, rechts, vom Jahr 1513, durch Auffassung und Farbenglanz einigermassen an Gaudenzio Ferrari erinnert); später bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom nahm er, wie es scheint, den Eindruck Rafaels nachhaltiger in sich auf als die meisten von dessen Schülern und bewahrte denselben, als diese ihn schon längst vergessen hatten.

Sein Genius hatte allerdings bestimmte Schranken, über welche er nie hinauskam. Ganz erfüllt von der Schönheit der menschlichen Gestalt, die er in rafaelisch anmuthigen Kinderfiguren (Putten) wie in Personen jedes Alters nackt oder bekleidet auf das grossartigste darzustellen wusste, besass er kein Auge für das Mass der historischen Composition. Er füllte seine Räume dergestalt mit Motiven jedes Grades an, dass immer eines das andere verdrängt oder aufhebt. So ist von den beiden grossen Fresken im zweiten obern Saal der Farnesina zu Rom, Alexander mit Roxane, und die Familie des Darius, das erstere durch Überreichthum an Schönheiten, das letztere zudem

a durch Verwirrung nicht nach Verdienst geniessbar. In S. Domenico zu Siena malte Sodoma (1526) die Capelle der heil. Catharina (rechts) mit Scenen aus deren Leben aus, von welchen wenigstens die figurenreichste vor lauter Fülle ganz unklar wird, während so viel Einzelnes in Charakteren und Bewegungen unvergleichlich bleibt; die Verzierungen der Pilaster und die Putten darüber gehören ganz der goldenen Zeit an[1]. — Es ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst, dass Sodoma am besten wirkt in isolirten Figuren, deren denn auch einige keinen Vergleich in der Welt zu scheuen haben. Am besten wird
b man dessen gewahr in S. Bernardino (oberes Oratorium), wo die vier einzelnen Heiligen S. Ludwig von Toulouse, S. Bernardin, S. Antonius von Padua und S. Franz als vollkommen, die historischen Compositionen dagegen, Mariä Darstellung, Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung, nur als bedingte Lösungen dieser Aufgaben er-
c scheinen[2]. Im Pal. pubblico sind die drei fast nur von Putten begleiteten Heiligen S. Ansano, S. Vittorio und S. Bernardo Tolomei (in der Sala del Consiglio) so rein und gross als irgend etwas Ähn-
d liches aus dieser Zeit, die Auferstehung dagegen (Stanza del Gonfa-
e loniere) nur im Detail trefflich. In S. Spirito (1. Cap. rechts) malte Sodoma (1530) um eine Altarnische herum oben S. Jacob zu Pferde als Saracenensieger, unten rechts und links S. Antonius den Abt und S. Sebastian; wiederum von seinen herrlichsten Arbeiten. Von den
f in die Academie gebrachten Kirchenfresken wird (4. Raum) das grandiose Eccehomo, der leidende Normalmensch in einem Augenblick der Ruhe, immer den Vorzug behalten vor dem Christus am Ölberg und in der Vorhölle (gr. Saal), obwohl gerade das letztere Bild grosse
g Einzelschönheiten hat. (Die Geburt Christi an der Porta Pispini hat der Verf. übersehen; leider war ihm auch der Besuch des Klosters
h Monte Oliveto unweit Buonconvento nicht vergönnt, wo sich Sodoma in einem grossen Cyclus historischer Fresken von höchstem Werthe verewigt hat. Sind dieselben wirklich aus seiner Jugend, vom Jahr 1502, so müssen sie seinem frühern lombardischen Styl entsprechen.)

---

[1] Bestes Licht: gegen Mittag.

[2] Bestes Licht: Nachmittags.

Mit voller Freude hat Sodoma, wie die Grössten seiner Zeit überhaupt, nur in Fresco gearbeitet. Da erging sich seine Hand im freisten und sichersten Schwung; mit hohem Genuss wird man diese gleichmässigen, leichten Pinselstriche verfolgen, mit welchen er die Schönheit festzauberte. In Staffeleibildern war er insgemein befangener, und brauchte Farben, die einem ungleichen Nachdunkeln unterworfen sind, sodass z. B. ein ohnehin überfülltes Bild wie seine Anbetung der Könige in S. Agostino zu Siena (Nebencapelle rechts) a
ungünstig wirkt. In andern Fällen jedoch, wo sich z. B. die Hauptfiguren mehr isoliren, siegt er durch die sehr gewissenhafte Durchführung der schönen Form. Auferstehung Christi, im Museum von b
Neapel (Hauptsaal); das Opfer Abrahams, im Dom von Pisa (Chor); c
derselbe Gegenstand in der Brera zu Mailand; der S. Sebastian in d
den Uffizien (tosk. Sch.), vielleicht der schönste, den es giebt, zu- e
mal mit den absichtlichen Schaustellungen der spätern Schulen verglichen; hier ist wahres edles Leiden in der wunderbarsten Form ausgedrückt.

Seine Madonna ist in der Regel ernst und nicht mehr ganz jugendlich, sein Christuskind den frei spielenden Putten seiner Fresken selten an Unbefangenheit und an Werthe gleich. (Pal. Borghese u. f
a. a. O.) Ebenso sein Eccehomo (Pal. Pitti und Uffizien) nicht dem- g
jenigen in Fresco. Sein eigenes treffliches Porträt in den Uffizien.

Die Ornamente und kleinen Zwischenbilder an der Decke der Camera della Segnatura im Vatican bekenne ich nie genau angesehen h
zu haben. — Von den Fresken des Conservatorenpalastes auf dem Ca- i
pitol werden dem S. neuerlich die sehr kindlichen Scenen aus dem punischen Kriege im 7. Zimmer zugeschrieben; nach meiner Ansicht gehören ihm eher einige Figuren im 4. Zimmer (wenn ich nicht irre, dem der Fasti).

---

Zunächst schlossen sich seinem Styl einige Schüler früherer Sieneser an; so Andrea del Brescianino (schöne Taufe Christi auf k
dem Altar von S. Giovanni, der Unterkirche des Domes von Siena; Madonna mit Heiligen, Acad., gr. Saal) und vorzüglich Jacopo Pac- l
chiarotto. Die frühern Bilder des letztern (S. 945, c) verbinden wie

die besten des Fungai den peruginischen Ausdruck mit einer ernst
gemeinten, tiefen Charakteristik; dieser Art soll ausser dem genannten
a in S. Spirito auch eine Madonna mit Heiligen in S. Cristoforo sein.
Später wurde er unter der offenbaren Einwirkung Sodoma's (auch
wohl des Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto) einer der wenigen
Historienmaler, welche in den nächsten Jahrzehnten nach Rafaels Tode
die Ehre der historischen Kunst im höhern Sinn vertraten. Ohne den
Sodoma in der schwungvollen Schönheit der einzelnen Gestalten zu
erreichen, war er ihm als Componist beträchtlich überlegen; man wird
b in S. Bernardino (oberes Oratorium) die Geburt Mariä und den eng-
c lischen Gruss, ganz besonders aber in S. Catarina (unteres Oratorium)
die Geschichten der Heiligen (die beiden Bilder rechts und das zweite
links) dem Andrea del Sarto nicht weit nachsetzen können. Der Mord-
anfall auf die Mönche ist als Scene vortrefflich entwickelt, die Heilige
an der Leiche der heil. Agnese ein Bild voll des schönsten Ausdruckes.
d Von P.'s Bildern in der Academie ist eine Himmelfahrt Christi (gr.
Saal) noch etwas befangen; ein grosser „englischer Gruss", mit der
Heimsuchung im Hintergrunde, oben Putten, welche die Vorhänge bei
Seite ziehen, wird einem Girolamo del Pacchia zugeschrieben, welcher
vielleicht mit Pacchiarotto identisch ist; ein herrliches Bild, welches
den Geist der sienesischen und der florent. Schule in reinster Ver-
bindung zeigt.

Domenico Beccafumi machte in seinem langen Leben die
Style mit, die in seiner Umgebung herrschten. Seine Jugendbilder
sehen bisweilen denjenigen der peruginischen Schule und Perugino's
selbst zum Verwechseln ähnlich. In seiner zweiten und besten Pe-
riode steht er dem Sodoma kaum minder würdig zur Seite als Pac-
e chiarotto; dahin gehört das schöne Bild in der Acad. (Saal der Scuole
diverse), welches mehrere Heilige in archit. Umgebung und oben eine
Erscheinung der Madonna darstellt; ebenso die grandiosen Composi-
f tionen in S. Bernardino, Vermählung und Tod der Maria nebst dem
Altarbilde. In seiner spätern Zeit kam die Ausartung und falsche
Virtuosität der römischen Schule über ihn. (Sturz der bösen Engel,
g Acad., gr. Saal; Fresken der Sala del concistoro im Pal. pubblico etc.)
Der Charakter war vielleicht dem Talent nicht gewachsen. — Von
h dem figurirten Marmorboden des Domes werden die besten Zeichnun-

gen (im Chor) ihm zugeschrieben, grosse figurenreiche Compositionen, schon ziemlich römisch. — In den Uffizien das Rundbild einer heil. a
Familie.

Der grosse Baumeister Baldassare Peruzzi ist als Maler entweder vorzugsweise Decorator (S. 173, f) oder in den Manieren des XV. Jahrh. befangen (Deckenbilder des Saales der Galatea in der b
Farnesina zu Rom, wo freilich neben Rafael Alles unfrei aussieht). Auf den wenigen Malereien seiner spätern Zeit ruht jedoch Rafaels und Sodoma's Geist. Das Fresco der ersten Capelle links in S. Maria c
della Pace zu Rom, eine Madonna mit Heiligen und Donator, hält diessmal gegenüber von Rafaels Sibyllen wenigstens so weit die Probe aus, dass man in den schönen und klar gegebenen Charakteren und in der freien Behandlung den Künstler der goldenen Zeit auf den ersten Blick erkennt. In der Kirche Fontegiusta zu Siena (links) ist das d
einfach grandiose Frescobild des Augustus und der tiburtinischen Sibylle trotz seiner übeln Beschaffenheit ebenso ein ergreifender Klang aus jener grossen Epoche. (Die Malereien im Chor von S. Onofrio e
zu Rom, die Mosaiken in der unterirdischen Capelle von S. Croce in f
Gerusalemme ebenda, und die wenigen Staffeleibilder Peruzzi's gehören vorwiegend zu seinen manierirten Sachen.)

Von dem Untergang der Republik an (1557) verdunkelt sich auch der künstlerische Glanz Siena's, doch nur für einige Zeit. Die Nachblüthe der ital. Malerei, welche gegen Ende des XVI. Jahrh. beginnt, hat gerade hier einige ihrer tüchtigsten Repräsentanten.

---

In Verona repräsentiren vorzüglich zwei Maler die goldene Zeit: Gianfrancesco Caroto, Schüler Mantegna's, und Paolo Cavazzola, Schüler des Franc. Morone, welchen man noch den Giolfino beigesellen kann.

Durch die Verhüllung der Altarblätter wegen der Fasten sah sich der Verf. mit seinem Urtheil beinahe ganz auf die Gemälde derselben in der Pinacoteca zu Verona beschränkt. Caroto's graue Unter-

a malung einer Anbetung der Hirten ist eine unscheinbare und doch herrliche Schöpfung; der Geist Lionardo's berührt die Schule des Mantegna; — ebenda eine andere Anbetung des Kindes, eine thronende Madonna mit Heiligen auf Wolken, u. A. m. Weit das Wich-
b tigste in S. Eufemia. — Von Cavazzola enthält die Pinacoteca das grosse Hauptwerk (1517) einer Passion in drei Bildern; wiederum ein wunderbarer Übergang aus dem Realismus des XV. Jahrh. in die edle, freie Charakteristik des XVI., nicht in leere Idealität; — ausserdem frühe kleinere Passionsbilder, grandiose Halbfiguren von Aposteln und Heiligen; Christus und Thomas; endlich eine herrliche grosse Madonna mit Heiligen (1522), welche in der ganzen Behandlung, auch in der trefflichen Landschaft, an die Ferraresen erinnert. (Von ihm
c und Brusasorci sind auch die kleinen Landschaften in S. M. in organo, S. 272, a, mit hohen und schönen Horizonten, im Ton eher kalt als venezianisch oder flandrisch, mit biblischen Scenen staffirt.) Einige
d schöne Bilder in der Sacristei von S. Anastasia (Paulus mit andern Heiligen und Andächtigen; die von Engeln emporgetragene Magdalena)
e und in einer Nebencapelle links an SS. Nazaro e Celso (grosse Taufe Christi). — Giolfino's Sachen in der Pinacoteca sind minder be-
f deutend als der 4. Alt. l. in S. Anastasia, wenigstens dessen Neben-
g malereien. Fresken in S. M. in organo. — Die zum Theil ganz besonders schönen Fassadenmalereien dieser Meister sind verzeichnet S. 297 u. 298.

Mitten im höchsten allgemeinen Aufblühen erhebt sich ein Maler, welcher die Grundlagen und Ziele seiner Kunst ganz anders auffasst, als alle übrigen: Antonio Allegri da Correggio (1494—1534), Schüler des Francesco Mantegna und des Bianchi Ferrari (S. 820). Es giebt Gemüther, welche er absolut zurückstösst und welche das Recht haben, ihn zu hassen. Immerhin möge man die Stätte seiner Wirksamkeit, Parma, besuchen, wo möglich bei hellem Wetter, wäre es auch nur um der sonstigen Kunstschätze und um der freund-

lichen und zuvorkommenden Einwohner willen, die das schlechteste Strassenpflaster von Italien wohl vergessen zu machen im Stande sind.

Innerlich so frei von allen kirchlichen Prämissen, wie Michelangelo, hat Correggio in seiner Kunst nie etwas anderes als das Mittel gesehen, das Leben so sinnlich reizend und so sinnlich überzeugend als möglich darzustellen. Er war hiefür gewaltig begabt; in Allem, was zur Wirklichmachung dient, ist er Begründer und Entdecker selbst im Vergleich mit Lionardo und Tizian.

Allein in der höhern Malerei verlangen wir nicht das Wirkliche, sondern das Wahre. Wir kommen ihr mit einem offenen Herzen entgegen und wollen nur an das Beste in uns erinnert sein, dessen belebte Gestalt wir von ihr erwarten. Correggio gewährt diess nicht; das Anschauen seiner Werke wird darob wohl zu einem unaufhörlichen Protestiren; man ist versucht sich zu sagen: „als Künstler hättest du dieses Alles höher zu fassen vermocht." Vollständig fehlt das sittlich Erhebende; wenn diese Gestalten lebendig würden, was hätte man an ihnen? welches ist diejenige Gattung von Lebensäusserungen, welche man ihnen vorzugsweise zutrauen würde?

Aber das Wirkliche hat in der Kunst eine grosse Gewalt. Selbst wo sie das Geringe und Zufällige, ja das Gemeine mit allen Mitteln der Realität darstellt, übt dasselbe einen zwingenden Zauber, wenn auch von widriger Art. Handelt es sich aber um das sinnlich Reizende, so erhöht sich dieser Zauber unendlich und berührt uns dämonisch. Wir brauchten dieses Wort bei Michelangelo's Postulat einer physisch erhöhten Menschenwelt; mit ganz entgegengesetzten Mitteln bringt Correggio eine Wirkung hervor, die wiederum nicht anders zu bezeichnen ist. Er zuerst stellt in seinen Scenen den Naturmoment vollständig und vollkommen dar. Das Zwingende liegt nicht in dieser oder jener schönen und buhlerischen Form, sondern darin, dass für die Existenz dieser Form eine unbedingte Überzeugung in dem Beschauer hervorgebracht wird vermöge der vollkommen wirklichen (und durch versteckte Reizmittel erhöhten) Mitdarstellung von Raum und Licht.

Unter seinen Darstellungsmitteln ist das Helldunkel sprichwörtlich berühmt. Das ganze XV. Jahrh. zeigt eine Menge einzelner Versuche dieser Art, allein bloss mit dem Zweck, das Einzelne möglichst

vollständig zu modelliren. Bei Correggio zuerst ist das Helldunkel wesentlich für den Mitausdruck des malerisch geschlossenen Ganzen; in diesem Strom von Lichtern und Reflexen liegt gerade der Naturmoment ausgedrückt. Abgesehen davon wusste Correggio zuerst, dass die Oberfläche des menschlichen Körpers im Halblicht und im Reflex den reizendsten Anblick gewährt.

Seine Farbe ist in der Carnation vollendet und auf eine Weise aufgetragen, die ein ganz unendliches Studium der Erscheinung in Luft und Licht voraussetzt. In der Bezeichnung anderer Stoffe raffinirt er nicht; die Harmonie des Ganzen, der Wohllaut der Übergänge liegt ihm mehr am Herzen.

Das Hauptmerkmal seines Styles aber ist die durchgängige Beweglichkeit seiner Gestalten, ohne welche es für ihn kein Leben und keine vollständige Räumlichkeit giebt, deren wesentlicher Massstab ja die bewegte und zwar mit dem vollkommenen Schein der Wirklichkeit bewegte, also je nach Umständen rücksichtslos verkürzte Menschengestalt ist[1]). Er zuerst giebt auch den Glorien des Jenseits einen kubisch messbaren Raum, den er mit gewaltig wogenden Gestalten füllt. — Diese Beweglichkeit ist aber keine bloss äusserliche, sondern sie durchdringt die Gestalten von innen heraus; Correggio erräth, kennt und malt die feinsten Regungen des Nervenlebens.

Von grossen Linien, von strenger architektonischer Composition ist bei ihm nicht die Rede, auch von der grossen, befreienden Schönheit nicht. Sinnlich Reizendes giebt er in Fülle. Hie und da verräth sich auch eine tief empfindende Seele, welche vom Wirklichen ausgehend grosse geistige Geheimnisse offenbart; es giebt Bilder des Leidens von ihm, welche zwar nicht grossartig, aber durchaus edel, rührend und mit unendlichem Geist durchgeführt sind. (Von seinem
a Christus am Ölberg eine gute alte Copie in den Uffizien.) Allein es sind Ausnahmen.

[1]) Es ist kaum anders möglich, als dass C. das Hauptwerk seines einzigen Vorgängers in dieser Richtung, die Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli zu Rom von Melozzo da Forlì gekannt habe. (Ansicht Mündlers, von Waagen, Kunstblatt 1851, S. 158 gebilligt.) Sonach hätte er Rom überhaupt gekannt.

Ein frühes Bild ist die Ruhe auf der Flucht, in der Tribuna a
der Uffizien, mit S. Bernhard; die Vorstufe der unten zu nennenden
Madonna della Scodella. Hier zum erstenmal wird die Scene zum
lieblichen Genrebild, was sie bei den Realisten des XV. Jahrh. trotz
aller Züge aus der Wirklichkeit noch nicht ist. Einige Befangenheit
zeigt sich in dem gleichgültigen Kopf der Mutter und in der Un-
schlüssigkeit des Kindes, die von Joseph gepflückten Datteln anzu-
nehmen. Die Farbe ist noch ungleich, theilweise merkwürdig vol-
endet.

Ebenda, vielleicht ebenfalls noch früh: Madonna im Freien vor b
dem auf Heu liegenden Kinde knieend — nicht mehr um es anzu-
beten, sondern um ihm lachend mit den Händen etwas vorzumachen;
wunderbar gemalt, das Kind auf die anmuthigste Weise verkürzt; die
Mutter schon von derjenigen kleinlichen Hübschheit, welche ihr bei
C. eigen bleibt. — (Der Kopf Johannis d. T. auf einer Schüssel, ebenda,
ist keiner von den grossartig duldenden, nicht der enthauptete Pro-
phet, sondern ein schon bei Lebzeiten kränklicher Frömmler — übri-
gens zweifelhaft. So auch der über die nackte Schulter sehende jugend-
liche Kopf derselben Sammlung, vielleicht Copie aus der Schule der
Caracci. — Im Pal. Pitti ein unbedeutendes Kindesköpfchen.) c

Entschieden sehr früh die grosse Kreuztragung in der Galerie d
von Parma; schon mit unbedingtem Streben nach Affect (bis zur Bru-
talität) und mit Nichtachtung der Linien zu Gunsten der Formen
componirt; der Ausdruck der beiden Hauptgestalten wahr und er-
greifend.

Von 1518 an, seit welchem Jahre Correggio in Parma sesshaft war,
entstand jene Reihe von Meisterwerken, deren vorzüglichste nach
Dresden und Berlin gerathen sind. (Von der Dresdner Magdalena e
eine schöne alte Copie bei Camuccini in Rom.) Doch besitzt auch
Italien noch mehrere von höchster Bedeutung.

Im Museum von Neapel: das kleine Bildchen der Vermählung f
der heil. Catharina, leicht und kühn gemalt; dass das Kind ob
der befremdlichen Ceremonie fragend die Mutter ansieht, ist ganz ein
Zug in der Art Correggio's, der die Kinder nicht anders als naiv kennen
wollte. (Der Christus auf dem Regenbogen, vatican. Galerie, kann doch g
nur als caracceskes Bild gelten.)

a Ebenda: la Zingarella, d. h. Madonna über das Kind gebeugt auf der Erde sitzend, oben im Palmendunkel schweben reizende Engel. Correggio hebt in der Maria das Mütterliche hier und auch sonst nicht selten mit einer wahren Heftigkeit hervor, als fühlte er, dass er seinem Typus keine höhere Bedeutung verleihen könne. Die Ausführung vielleicht etwas früher, übrigens von grösster Schönheit.

b Auch die grosse Frescomadonna in der Galerie von Parma zeigt Mutter und Kind innig verschlungen; eines der schönsten Linienmotive C.'s; Köpfe und Hände wunderbar zusammengeordnet (dergleichen sonst seine starke Seite nicht ist); Hauptbeispiel seines weiblichen Idealkopfes mit den colossalen Augenlidern und dem Näschen und Mündchen.

c Ebenda: die berühmte Madonna della Scodella, eine Scene der Flucht nach Ägypten. Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraum, die liebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung lassen es vergessen, dass das Bild wesentlich nach den Farben componirt und in den Motiven überwiegend unklar ist. Was will das Kind, ja die Mutter selbst? was fangen die heftig bewegten Engel oben mit der Wolke an? wie hat man sich den Engel, welcher das Lastthier bindet, und denjenigen mit dem Rebenzweig vollständig entwickelt zu denken? Man scheue sich nur nicht, Fragen, die man an jeden Maler stellt, auch an Correggio zu stellen. Wer solche Wirklichkeit malt, ist zur Deutlichkeit doppelt verpflichtet.

d Auch die Madonna di S. Girolamo (ebenda) wiegt durch eine fast (doch nicht ganz) ebenso erstaunliche Behandlung die grossen sachlichen Mängel nicht auf. Hieronymus steht affectirt und unsicher, wie denn Correggio im Grossartigen nirgends glücklich ist; das Kind, welches dem im Buche blätternden Engel winkt und mit den Haaren der Magdalena spielt, ist von einer unbegreiflichen Hässlichkeit, ebenso der Putto, welcher am Salbengefäss der Magdalena riecht[1]. Nur

---

[1]) So dass man sich des Gedankens an eine ganz bestimmte Absicht kaum erwehren kann. Es ist hier Pflichtsache zu bekennen, dass in Toschi's Stichen die Köpfe nicht selten versüsst sind — diess unbeschadet der hohen Achtung vor dem Meister, welchen ich noch wenige Monate vor seinem Ende in seinem Studio zu begrüssen das Glück gehabt

Letztere ist ganz ausserordentlich schön und zeigt in der Art, wie sie sich hinschmiegt, die höchste Empfindung für eine bestimmte Art weiblicher Anmuth.

Die Kreuzabnahme, ebenda, vor Allem ein Wunderwerk der äussern Harmonie. Der Kopf des liegenden Christus von höchst edelm Schmerzensausdruck, die Übrigen aber beinah kleinlich und selbst grimassirend. Die Ohnmacht ist in der Maria sehr wirklich dargestellt, sodass man z. B. inne wird, wie sie die Herrschaft über den linken Arm verliert. a

Das Gegenstück (wie obiges auf damascirte Leinwand gemalt): Die Marter des heil. Placidus und der heil. Flavia; in der malerischen Behandlung nicht minder ausgezeichnet. Ein verhängnissvolles Bild, dessen übelste Eigenschaften bei den Malern des XVII. Jahrh. nur zu vielen Anklang gefunden haben. Verlangte man von C. diese Scene oder ist er hier freiwillig der erste Henkermaler, wie er anderwärts der erste ganz verbuhlte Maler ist? Höchst seelenruhig und kunstgerecht zieht der eine Henker der süsslichen Flavia die Flechte mit der Linken herunter und stösst sie mit dem Schwert unter die Brust; der andere zielt auf den ganz devot vor ihm knieenden Placidus; rechts sieht man zwei Rümpfe von Enthaupteten, ja aus dem Rahmen schaut noch der Arm eines Henkers hervor, der einen blutigen Kopf trägt. Auf den ersten Blick erscheint das Ganze erstaunlich modern. b

Von den Fresken Correggio's in Parma sind diejenigen in einem Gemach des aufgehobenen Nonnenklosters S. Paolo die frühsten. c Über dem Kamin sieht man Diana in ihrem Wagen auf Wolken fahrend; am Gewölbe, welches über 16 trefflichen einfarbig gemalten Lunetten mythologischen Inhaltes emporsteigt, ist eine Weinlaube gemalt und in den runden Öffnungen derselben die berühmten Putten, zu zweien oder dreien in allerlei Verrichtungen gruppirt. Sie sind nicht schön im Raum, auch nicht in den Linien, überhaupt fehlte dem Maler das architektonische Element, das solchen Decorationen zu

---

habe. Es wäre sehr zu wünschen, dass die Aquarellcopien der Fresken Correggio's, theils von Toschi's, theils von seiner Schüler Händen, öffentliches Eigenthum würden. Wer sie noch jetzt zu sehen Gelegenheit hat, versäume dieses nicht.

Grunde liegen muss; allein es sind Bilder der heitersten Jugend, Improvisationen voll von Leben und von Schönheit. (Gutes Reflexlicht bei Sonnenschein 10—12 Uhr.)

Bald darauf, 1520—1524, malte C. in S. Giovanni, und zwar wohl zuerst die schöne und strenge Gestalt des begeisterten Evangelisten
a in einer Thürlunette des linken Querschiffes. — Dann die Kuppel. (Im Februar war um 12 Uhr und gegen 4 Uhr die Beleuchtung am leidlichsten. S. 205, oben.) Es ist die erste einer grossen Gesammtcomposition gewidmete Kuppel; Christus in der Glorie, von den auf Wolken sitzenden Aposteln umgeben, und zwar Alles als Vision des unten am Rand angebrachten Johannes. Die Apostel sind echte Lombarden des nobeln Typus, von einer grandiosen Körperlichkeit; der greise, ekstatische Johannes (absichtlich?) unedler. Die völlig durchgeführte Untensicht, von welcher dieses Beispiel das frühste erhaltene und jedenfalls das frühste so ganz durchgeführte ist (vgl. S. 952, Anm.), erschien den Zeitgenossen und Nachfolgern als ein Triumph aller Malerei. Man vergass, welche Theile des menschlichen Körpers bei der Untensicht den Vorrang erhalten, während doch der Gegenstand dieses und der meisten spätern Kuppelgemälde — die Glorie des Himmels — nur das geistig Belebteste vertragen würde. Man empfand nicht mehr, dass für diesen Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung ist und dass überhaupt nur die ideale, architektonische Composition ein Gefühl erwecken kann, welches demselben irgendwie gemäss ist. Nun ist schon hier gerade die Hauptgestalt, Christus, wahrhaft froschartig verkürzt; auch bei einzelnen Aposteln rücken die Kniee bis gegen den Hals. Als Raumverdeutlichung, Stütze und Sitz, malerisch auch als Mittel der Abstufung und Unterbrechung dienen die Wolken, welche Correggio als consistent geballte Körper von bestimmtem Volumen behandelt. — Auch an den Pendentifs (Zwickeln) der Kuppel sitzen die an sich sehr schönen, nur übermässig verkürzten Gestalten — je ein Evangelist und ein Kirchenvater — auf Wolken, während noch Michelangelo seinen Propheten und Sibyllen an ähnlicher Stelle feste Throne gegeben hatte.

Die Halbkuppel des Chores derselben Kirche, mit der grossen Krönung der Maria, wurde 1584 abgebrochen. Doch wurde die Hauptgruppe (Christus und Maria) gerettet und ist gegenwärtig in

einem Gange der herzogl. Bibliothek angebracht; ausserdem hatten a
Annibale und Agostino Caracci fast das Ganze stückweise copirt (sechs Stücke in der Galerie von Parma, mehrere im Museum von Neapel), b
und Cesare Aretusi wiederholte hernach an der neuen Halbkuppel die ganze Composition, so gut er konnte. — Ein leidenschaftlicher Jubel durchströmt den ganzen Himmel in dem geweihten Angenblick; die schönsten Engel drängen sich zu einem Heere zusammen. Aber die Madonna selbst ist weder naiv noch schön, Christus eine mittelmässige Bildung. (Beide in den Copien versüsst und so ohne Zweifel auch Johannes d. T.)

Endlich malte C. 1526—1530 die Kuppel des Domes aus und c
gab sich dabei seiner Art von Auffassung des Übersinnlichen in ganz unbedingtem Masse hin. Er veräusserlicht und entweiht Alles. Im Centrum (jetzt sehr verdorben) stürzt sich Christus der in Mitten einer gewaltigen Engel- und Wolkenmasse heraufrauschenden Maria entgegen. Das Momentane ist allerdings überwältigend; der Knäul zahlloser Engel, welche hier mit höchster Leidenschaft einander entgegenstürzen und sich umschlingen, ist ohne Beispiel in der Kunst; ob diess die würdigste Feier des dargestellten Ereignisses sein kann, ist eine andere Frage. Wenn ja, so war auch das mit einem bekannten Witzwort bezeichnete Durcheinander von Armen und Beinen nicht zu vermeiden, denn wäre die Scene wirklich, so müsste sie sich allerdings etwa so ausnehmen. — Weiter unten, zwischen den Fenstern, stehen die Apostel der Maria nachschauend; hinter ihnen auf einer Brustwehr sind Genien mit Candelabern und Rauchfässern beschäftigt. In den Aposteln ist Correggio inconsequent; wer so aufgeregt ist wie sie, bleibt nicht in seiner Ecke stehen; auch ihre vermeintliche Grossartigkeit hat etwas merkwürdig Unwahres. Aber ganz wunderschön sind einige von den Genien, auch manche von den Engeln im Kuppelgemälde selbst, und vollends diejenigen, welche in den Pendentifs die vier Schutzheiligen von Parma umschweben. Es ist schwer, sich genau zu sagen, welcher Art die Berauschung ist, womit diese Gestalten den Sinn erfüllen. Ich glaube, dass hier Göttliches und sehr Irdisches durcheinander rinnen. Vielleicht fasst sie ein jüngeres Gemüth unschuldiger auf. (Bestes Licht auch für die Besteigung der Kuppel: gegen Mittag.)

a Ausserdem sind noch in der Annunziata Reste einer Frescolunette der Verkündigung erhalten; eine der einflussreichsten Compositionen.

Von monumentalen Malereien mythologischen Inhaltes kenne ich in Italien ausser den Fresken von S. Paolo nur den vom Adler em-
b porgetragenen Ganymed, jetzt an der Decke eines Saales in der Galerie zu Modena. Eine von dem Bild in Wien ganz verschiedene Composition, höchst meisterhaft in Wenigem.

c Von Staffeleibildern ist die Danae im Pal. Borghese zu nennen. Vielleicht C.'s gemeinste Gestalt dieser Art, weil sie nicht einmal recht sinnlich ist; aber naiv und herrlich gemalt sind die beiden Putten, welche auf einem Probierstein einen goldenen Pfeil prüfen; der beredte Amor ist vollends der Genien im Dom von Parma würdig. —
d (Die Allegorie der Tugend im Pal. Doria zu Rom gilt als echte Skizze, wenn ich nicht irre, für eines der Temperabilder C.'s in der Sammlung der Handzeichnungen im Louvre.)

---

Wenn Jemand die Gewandtheit bewundert, mit welcher Correggio unter allen möglichen Vorwänden nur immer das gegeben habe, was ihm am Herzen lag, nämlich bewegtes Leben in sinnlich reizender Form, so ist zu antworten, dass ein solcher Zwiespalt zwischen Inhalt und Darstellung, wenn er in C. existirt hat, die Kunst immer und unfehlbar entsittlicht. Der Gegenstand ist keine beliebige Hülle für blosse künstlerische Gedanken.

Bei keinem Meister sind die Schüler übler daran gewesen. Er nahm ihnen das, was die Meister zweiten und dritten Ranges in jener Zeit schätzenswerth macht: den architektonischen Ernst der Composition, die einfachen Linien, die Würde der Charaktere. Was aber ihm eigen war, dazu reichten wieder ihre Talente nicht aus, oder die Zeit war dafür noch nicht gekommen. In der That steht sein allbewunderter Styl über ein halbes Jahrhundert isolirt da; indem seine sämmtlichen Schüler mit einer Art von Verzweiflung sich der römischen Schule in die Arme werfen.

Inzwischen erwuchsen aber seine wahren Erben: die Schule der Caracci, deren Auffassung dem tiefsten Kerne nach von der seinigen

abhängig ist. Desshalb, weil die Modernen ihn ganz in sich aufnahmen, erscheinen uns seine eigenen Werke so oft als modern. Selbst was dem XVIII. Jahrh. specifisch eigen scheint, ist in ihm stellenweise vorgebildet.

---

Die ganze Schule ist in der Galerie und den Kirchen von Parma a
stark repräsentirt. Man wird weniges Lobenswerte von Pomponio Allegri (C.'s Sohn), Lelio Orsi, Bernardino Gatti, Gutes und sehr Fleissiges von Franc. Rondani (Dom, Fresken der 5. Cap., rechts), mehreres noch ganz Angenehme von Michelangelo Anselmi, auch wohl von Giorgio Gandini vorfinden, das Meiste an Zahl jedenfalls von der Malerfamilie der Mazzola oder Mazzuoli, welche sich in diesem Jahrhundert ganz an Correggio anschloss. Girolamo Mazzola verschmelzt bisweilen einen Zug älterer Naivetät mit der Art Correggio's und der römischen Schule zu einem wunderlichen Rococo. Im Ganzen ist er weniger widerwärtig als sein berühmterer Vetter.

Francesco Mazzola, genannt Parmegianino (1503 bis 1540). Seine „Madonna mit dem langen Halse" im Pal. Pitti zeigt b
mit ihrer unleidlichen Affectation, wie falsch die Schüler den Meister verstanden hatten, indem sie glaubten, sein Zauber liege in einer gewissen aparten Zierlichkeit und Präsentationsweise der Formen, während doch das momentane Leben der reizenden Form die Hauptsache ist. Anderswo ist Parmegianino ergötzlich durch die Manieren der grossen Welt, welche er in die heiligen Scenen hineinbringt. Seine heil. Catharina (Pal. Borghese in Rom) lehnt die Complimente der c
Engel mit einem unbeschreiblichen bon genre ab; bei der pomphaften Heiligencour im Walde (Pinacoteca von Bologna) giebt die Madonna d
nur mit vornehmster Zurückhaltung das Kind der heil. Catharina zum Caressiren her.

Allein im Porträt, wo das vermeintlich Ideale wegfiel, ist P. einer der trefflichsten seiner Zeit. Im Museum von Neapel gehören seine e
Bildnisse des „Columbus", des „Vespucci" (beide willkürlich so benannt), dasjenige des De Vincentiis und das der eigenen Tochter des Meisters zu den Perlen der Galerie, während die Colosse des Pytha-

goras und Archimedes abscheulich, die Lucretia und die Madonna mindestens ungeniessbar sind. Ebenso ist sein eigenes Porträt in den
a Uffizien — der wahre bell'uomo von Stande — eines der besten der ganzen Malersammlung, während die heil. Familie (Tribuna) nur durch die phantastisch beleuchtete Landschaft erträglich wird. In einem andern Saal eine ganz kleine Madonna von ihm, eines der besten Linienmotive der Schule.

---

Es folgt die Malerei der höchsten Augenlust, die venezianische. Es ist ein denkwürdiges Phänomen, dass sie gerade die höhern Ideale menschlicher Bildung nicht erreicht noch erreichen will, weil dieselben über das blosse wonnevolle Dasein hinaus zu einer höhern Thätigkeit drängen. Noch merkwürdiger aber ist, dass diese Schule mit dem (verhältnissmässig) geringsten Gehalt an sog. poetischen Gedanken durch die blosse Fülle der malerischen Gedanken alle andern Schulen an Werthschätzung erreicht und die meisten weit übertrifft. Ist diess bloss Folge der Augenlust? oder dehnt sich das Gebiet der Poesie weit hinab in diejenigen Regionen aus, welche wir Laien bloss der malerischen Durchführung zuweisen? Gehört nicht schon die dämonische Wirkung dahin, welche das in Raum und Licht wirklich gemachte Sinnlich-Reizende bei Correggio ausübt? Bei den Venezianern, auf welche er gar nicht ohne Einfluss blieb (schon auf Tizian nicht), ist dieses ebenfalls das Hauptthema, nur ohne die bei Correggio wesentliche Beweglichkeit; ihre Gestalten sind weniger empfindungsfähig, aber im höchsten Grade genussfähig.

Der sprichwörtliche Vorzug ist hier das Colorit, das schon bei den Malern der vorhergehenden Generation (S. 822) jene hohe Trefflichkeit erreicht hatte, jetzt aber in seiner Vollendung auftrat. Das höchst angestrengte Studium auf diesem Gebiete war offenbar ein doppeltes: einerseits realistisch, indem alle Spiele des Lichtes, der Farbe, der Oberflächen von Neuem nach der Natur ergründet und dargetellt wurden, sodass z. B. jetzt auch die Stoffbezeichnung der

Gewänder eine vollkommene wird; anderseits aber wurde das menschliche Auge genau befragt über seine Reizfähigkeit, über Alles, was ihm Wohlgefallen erregt. Das dem Laien Unbewusste wurde dem Maler hier klarer als in andern Schulen bewusst.

Welche Gegenstände hienach für diese Meister die glücklichsten waren, ist leicht zu errathen. Je näher sie dieser Sphäre bleiben, desto grösser sind sie, desto zwingender die Eindrücke, welche sie erregen.

---

Unter den Schülern Giov. Bellini's, welche die Hauptträger der neuen Entwicklung sind, giebt Giorgione (eigentlich Barbarelli, 1477?—1511) dieselbe auf eine ganz besonders eindringliche, wenn auch einseitige Weise zu erkennen.

Die Belebung einzelner Charaktere durch hohe, bedeutende Auffassung, durch den Reiz der vollkommensten malerischen Durchführung war schon in der vorigen Periode so weit gediehen, dass eine abgesonderte Behandlung solcher Charaktere nicht länger ausbleiben konnte. So wie die vorige Periode ihr Bestes schon in jenen Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen zu geben im Stande ist (S. 824, 826), so giebt nun Giorgione dergleichen Bilder profanen, bloss poetischen Inhaltes und auch einzelne Halbfiguren, die dann schwer von dem blossen Porträt zu trennen sind. Er ist der Urvater dieser Gattung, welche später in der ganzen modernen Malerei eine so grosse Rolle spielt. Allein er malt nicht desshalb costumirte Halbfiguren, weil ihm ganze Figuren zu schwer wären, sondern weil er darin einen abgeschlossenen poetischen Inhalt zu verewigen im Stande ist. Venedig bot in dieser Zeit der erzählenden, dramatischen Malerei nur wenige Beschäftigung; es fehlen die grossen Frescounternehmungen von Rom und Florenz; der Überschuss an derartiger Begabung aber brachte es zu Einzelfiguren, wie sie keine andere Schule schafft. Soll man sie historische oder novellistische Charaktere nennen? bald überwiegt mehr die freie Thatfähigkeit, bald mehr das schönste Dasein.

Die erste Stelle nimmt die Lautenspielerin im Pal. Manfrin a
zu Venedig ein, leicht und mit unglaublicher Meisterschaft hingemalt; ein schönes inspirirt aufwärtsblickendes Weib, erfüllt von künftigem

Gesange in einer Landschaft. (Ebenda, noch ungleich befangener,
a eine Dame in hellem Kleid und Toque.) — Im Pal. Borghese: Saul mit Goliaths Haupt, vor welchem sich der junge David zu entsetzen scheint; oder ist der so düster vor sich hinblickende Geharnischte David selbst und der Andere nur ein Knappe? Hier wo sich der Einzelcharakter so trotzig vor den Beschauer hinstellt, ist G. der rechte
b Vorläufer Rembrandts. — Eine geringere Inspiration ähnlicher Art: der Geharnischte mit seinem Knappen, in den Uffizien. — Im Pal.
c Pitti: Faun und Nymphe, die letztere ein eigenthümliches venezianisches Ideal, in der Zeichnung hie und da sorglos. — Ebenda: das Concert, vorzüglich anregend zu Vermuthungen über die geistige Entstehungsweise solcher Bilder; mit Wenigem unergründlich tief er-
d scheinend. — (Wiederholung oder Reminiscenz im Pal. Doria zu Rom.) — Ein Johannes d. T. im Pal. Pitti hängt zu dunkel.

e Eigentliche Porträts: der Johanniter (Uffizien), einer jener höchst adlichen venezianischen Köpfe, welche sich dem Christuskopf Bellini's und Tizian's nähern, auch äusserlich durch das gescheitelte lange Haar,
f den blossen Hals etc. — Franciscus Philetus (Pal. Brignole in Genua), ein vortreffliches Gelehrtenbildniss. — (Das Porträt, welches im Pal.
g Spada zu Rom G. heisst, ist von einem andern trefflichen Venezianer.)

Die Hälfte der Werke G.'s befindet sich im Auslande, darunter
h auch die wenigen Andachtsbilder, mit Ausnahme des S. Sebastian (Brera zu Mailand), einer in Stellung, Bildung und Farbe sehr energischen und edeln Gestalt, die sich mit übers Haupt gebundenen Armen trefflich lebendig entwickelt. — Dagegen besitzt Italien noch einige „Novellenbilder" von ihm. Wir dehnen diesen Namen auch über die biblischen Scenen aus, insofern dieselben nicht für Kirche und Andacht gemalt, sondern nur aus dem Drang nach Darstellung eines reichen und farbenschönen Daseins entstanden sind. Drei frühe kleine Bild-
i chen in den Uffizien: das Urtheil Salomonis, eine Sage aus der Jugend des Moses (nach Ungers Berichtigung, Kunstbl. 1851, S. 130) und eine Anzahl von Heiligen auf einem Altan an einem See, alle noch mit paduanischer Härte und Glanz gemalt, zeigen auf merkwürdige Weise, wie dem Venezianer das Ereigniss der Vorwand wird zur Darstellung der blossen Existenz auf bedeutendem landschaftlichem Hintergrunde. Aus seiner spätern, goldenen Zeit stammt dann die

Findung Mosis (Brera in Mailand, dem Bonifazio zugeschrieben). a
Verglichen mit dem Bilde Rafaels (Loggien) wird man das Ereigniss als solches ungleich weniger deutlich und ergreifend dargestellt finden, allein welcher Neid erfasst die moderne Seele, wenn Giorgione aus dem täglichen Leben, das ihn umgab, aus diesen geniessenden Menschen in ihren reichen Trachten eine so wonnevolle Nachmittagsscene zusammenstellen konnte! Die höchste Wirkung liegt analog wie bei den Charakteren Bellini's (S. 825) darin, dass man das Gemalte für möglich und noch vorhanden hält. — Eine kleinere Findung Mosis im b
Pal. Pitti. — Das Bild im Pal. Manfrin, als „Familie G.'s" bezeichnet, c
ist ein eigentliches und zwar frühes Genrebild in reicher Landschaft.

Ebenda: der Astrolog; eine Improvisation mit manchen Nachlässigkeiten; der Reiz derselben liegt hauptsächlich darin, dass der Phantasiegegenstand so einfach, in einem (für uns) idealen Costüm und in demjenigen idealen Raum (einer freien Landschaft) dargestellt ist, welcher der echten italienischen Novelle zukömmt; in einem sog. Fauststübchen hätte Giorgione keinen Spielraum. — Endlich sein grösstes und zwar ganz phantastisches Werk (Acad. von Venedig): d
der Seesturm, erregt und hier personificirt durch schwimmende und auf Schiffen fahrende Dämonen, welche sich vor der Barke mit den drei Schutzheiligen verzweifelnd flüchten.

---

Unter Giorgione's Schülern ist Sebastiano del Piombo (1485—1547) der wichtigste; als Executanten Michelangelo's haben wir ihn bereits (S. 879) genannt. Aus seiner frühern, venezianischen Zeit stammt das herrliche Hochaltarbild in S. Giovanni Cri- e
sostomo; der Heilige der Kirche schreibt am Pult, umgeben von andern Heiligen, worunter hauptsächlich die Frauen als allerschönste Typen der Schule (grandios und noch ohne Fett) auszuzeichnen sind.
— Ob die Darstellung im Tempel (Pal. Manfrin) von ihm und noch f
aus seiner venez. Zeit ist, lasse ich unentschieden; jedenfalls aber gehört hieher ein wundervolles Porträt in den Uffizien: ein Mann in g
Brustharnisch, Barett und rothen Ärmeln, hinter ihm Lorbeerstämme und eine Landschaft. — Etwa aus dem Anfang seiner römischen Zeit: die Marter der heil. Apollonia (Pal. Pitti); ein Rest h

venezianischen Erbarmens gab ihm den Gedanken ein, die Zangen der
Peiniger noch nicht unmittelbar in dem schön modellirten Körper
a wühlen zu lassen. — Aus der spätern Zeit: Madonna das schlafende
Kind aufdeckend (Museum von Neapel), grossartig im Sinne der römi-
schen Schule, aber gleichgültig neben Rafaels Madonna di Loreto;
b — das Altarbild in der Cap. Chigi zu S. M. del popolo in Rom; —
endlich mehrere Porträts, sämmtlich über lebensgross, welche uns
lehren, wie Michelangelo Bildnisse aufgefasst wissen wollte. Das
c wichtigste: Andrea Doria (Pal. Doria in Rom), sehr absichtlich
einfach, die alternden Züge schön, kalt und falsch; — ein Cardinal
d (Museum von Neapel); — ein Mann im Pelzmantel (Pal. Pitti), von
grandiosen Zügen. — Das Bildniss der Vittoria Colonna, welches vor
einiger Zeit in Rom auftauchte und allgemeine Bewunderung erregte,
hat der Verf. leider nicht gesehen und weiss auch dessen jetzigen Be-
sitzer nicht. — (Der einzige Schüler Sebastiano's, Tommaso Lau-
e reti, verräth in den Fresken des zweiten Saales im Conservatoren-
palast auf dem Capitol — Scenen der römischen Geschichte, M. Scæ-
vola, Brutus und seine Söhne etc. — mehr das Vorbild Giulio's und
Sodoma's; in seiner spätern Zeit, zu Bologna, erscheint er mehr als
f Naturalist in Tintoretto's Art; Hochaltar von S. Giacomo maggiore etc.)

Giovanni da Udine (S. 283 u. f.) ist in dem einzigen beträcht-
g lichen Bilde seiner frühern Zeit, einer Darstellung Christi zwischen den
Schriftgelehrten nebst den 4 Kirchenlehrern (Acad. von Venedig) ein
selbständiger venezian. Meister ohne kenntlichen Anklang an seinen
Lehrer Giorgione; eher etwas bunt, aber mit grossartigen Zügen. Ein
h Halbfigurenbild der Gal. Manfrin, Madonna mit 2 Heiligen, erscheint
in der leichten, schönen Behandlung der Köpfe eher wie eine Ver-
klärung des Cima als wie ein Bild aus G.'s Schule. (Ob richtig be-
nannt?) — Francesco Torbido, genannt il moro, brachte zu-
erst den entschiedenen venezianischen Styl aus dieser Schule nach Ve-
i rona. Sein einziges Hauptwerk daselbst, die Himmelfahrt Mariä in
der Hauptkuppel des Domchores, gehört nicht ganz ihm selbst, sondern
ist nach Cartons des Giulio Romano ausgeführt, welcher dabei unter
Correggio's Einfluss stand, und dessen Raumwirklichkeit mit seinem
eigenen Styl in Einklang zu bringen suchte, man beachte auf welche
Weise.

---

Nicht Schüler Giorgione's, wohl aber Ausbilder und Erweiterer dessen, was er erstrebt hatte, war Jacopo Palma vecchio (geb. 1476—1482), bei welchem die Existenzmalerei bereits ihre höchste Vollendung zu erreichen scheint. Er ist wesentlich der Schöpfer jener etwas überreich, bei ihm aber noch sehr edel und besonders zutrauenerweckend gebildeten weiblichen Charaktere, wie sie die spätere venezianische Schule vorzüglich liebt. Er producirte mühsam und sein Colorit hat nicht die vollkommene Freiheit mehrerer seiner Schulgenossen, wohl aber die vollste Gluth und Schönheit. Wo er einen dramatischen Inhalt zu geben sucht (Acad. von Venedig: das über- a
füllte Halbfigurenbild von der Heilung des besessenen Mädchens, — ebenda: Mariä Himmelfahrt), muss man sich an Ausführung und Einzelnes halten; am besten gelang ihm noch die ruhige Scene von Emmaus (Pal. Pitti), wo zwar der Christus schwächlich gerathen, die b
Wahrheit und das schöne Dasein alles Übrigen aber erstaunlich ist; man kann nichts echt Naiveres sehen als den aufwartenden Schifferjungen, der dem einen überraschten Apostel ins Gesicht sieht. — (Ist vielleicht die Auferstehung in S. Francesco della Vigna zu Venedig, c
2. Cap. l., von ihm?) — Sein Hauptwerk ist die Gestalt der heil. Barbara (mit unbedeutendern Seitenbildern) in S. Maria formosa zu d
Venedig, 1. Alt. r., der Kopf von einer wahrhaft centralen venez. Schönheit, das Ganze mit der höchsten Gewalt und Wissenschaft der Farbe und Modellirung vollendet. Allein der unentschiedene Schritt, der unplastische Wurf des Gewandes, die überzierliche Kleinheit der Hand, welche die Palme hält — diess Alles verhindert, dass dem Beschauer dabei rafaelisch zu Muthe wird. — Von grössern Altarbildern ist mir in Venedig nur das ganz verdorbene in S. Zaccaria bekannt e
(an einer Wand d. l. Nebencap. r.), eine thronende Madonna mit Heiligen, kenntlich an dem im Profil sitzenden Geigenengel, ehemals sehr schön. — Die übrigen „Sante Conversazioni" sind theils Halbfigurenbilder, theils Breitbilder mit knieenden und sitzenden Figuren, für die Hausandacht. Immer derselbe Klang, hier einfacher, dort reicher; hier auf einer höhern, dort auf einer tiefern Gamme von Farben; hier mit schlichtem, dort mit prächtigem landschaftlichem Hintergrund; die Madonna in der Mitte gerne unter dem Schatten eines Baumes. Die köstlichsten Bilder dieser Art: Pal. Manfrin; — Pal. Borghese in Rom; f

a — Museum von Neapel; — noch sehr schöne: Pal. Adorno in Genua;
b — Pal. Colonna in Rom (wo noch ein anderes herrliches Bild ähn-
licher Art, kenntlich an der zwei Augen auf Nadeln haltenden S. Lu-
c cia, als Jugendwerk Tizians gilt); — Pal. Pitti, u. a. a. O. — Ein
schönes Altarbild von 5 grössern Figuren (in der Mitte Johannes d.
d T.) auf dem 1. Alt. r. in S. Cassiano zu Venedig sieht eher dem Rocco
Marconi ähnlich. — Das Porträt eines reichgekleideten Mathematikers
e (Pal. Pitti), ein Kopf von der hohen Gattung des Johanniters (Seite
962, e).

Rocco Marconi, im Gedanken durchaus von den Genannten
abhängig, in der Farbe glühend und transparent wie Wenige, in den
Charakteren ungleich, hat sich einmal zu einer grossen Leistung zu-
f sammengenommen: die Kreuzabnahme (Acad. von Venedig). Seine
Halbfigurenbilder mit dem venez. Lieblingssujet der Ehebrecherin vor
g Christo (Pal. Manfrin; — S. Pantaleone, Cap. l. vom Chor, u. a. a. O.)
sind seelenlos aufgeschichtet; — sein Christus zwischen 2 Aposteln
h ist das eine mal (Acad. von Venedig) in Anordnung und Charakteren
i unfrei, das andere mal (S. Giov. e Paolo, rechtes Querschiff) eines
der besten Bilder der Schule, mit den schönsten, mildesten Köpfen,
zumal des Christus, der sich dem Christus Bellini's nähert. — Eine
k einzelne Halbfigur (in der Academie) ist wiederum schwächer.

Lorenzo Lotto, halb Lombarde halb Venezianer, ist in den
Bildern der letztern Art, namentlich wo er sich dem Giorgione nähert,
l ein trefflicher Meister; so in dem Bilde al Carmine, 2. Alt. l., wo
S. Nicolaus mit drei Engeln und zwei Heiligen auf Wolken über einer
morgendämmernden Meeresbucht schwebt; noch in äusserster Ver-
derbniss ein herrliches poetisches Werk. — Im rechten Querschiff
m von SS. Giov. e Paolo der von Engeln umgebene S. Antonin, dessen
Capläne Bittschriften annehmen und Almosen vertheilen. — Madonnen
n mit Heiligen mehr in Palma's Art: Pal. Manfrin; Uffizien etc. — Das
o Halbfigurenbild der drei Menschenalter, im Pal. Pitti, sehr ansprechend
p in Giorgione's Art. — In S. Giacomo dall' Orio ein Altarbild im l.
Querschiff, thronende Madonna mit vier Heiligen, ein Werk seines
Alters (1546).

In der Mitte der Schule steht die gewaltige Gestalt des Tizian (Vecellio, 1477—1576), der in seinem fast hundertjährigen Leben alles, was Venedig in der Malerei vermochte, in sich aufgenommen oder selbst hervorgebracht oder vorbildlich in der jüngern Generation geweckt hat. Es ist kein geistiges Element in der Schule, das Er nicht irgendwo vollendet darstellt; allerdings repräsentirt er auch ihre Beschränkung.

Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, dass er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein Keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchlos, mit einem solchen Ausdruck der Nothwendigkeit. In ihm war diese Harmonie eine prästabilirte, um einen philosophischen Terminus in einem besondern Sinn zu brauchen. Alle äussern Kunstmittel der Schule besass er wohl in einem besonders hohen Grade, doch erreichen ihn Mehrere im einzelnen Fall. Wesentlicher ist immer seine grosse Auffassung, wie wir sie eben geschildert haben.

Sie ist am leichtesten zu beobachten in seinen Porträts (vgl. S. 514), in deren Gegenwart man allerdings die Frage zu vergessen pflegt: wie der Meister aus den zerstreuten und verborgenen Zügen diese grossartigen Existenzen möge ins Leben gerufen haben. Wer aber nach dieser Seite hin eindringen will, für den bedarf es keines erläuternden Wortes mehr. — In Venedig: Galerie Manfrin: das Por- a
trät des Ariost, im grauen Damastkleide; — Caterina Cornaro. — Academie: der Procurator Sopranzo, dat. 1514 (eher 1543). — In b
Florenz: Pal. Pitti: der sog. Pietro Aretino, Urbild eines bestimmten c
Typus südländischer Frechheit; — Vesalio (?); — der greise Cornaro; — namenloses Bild eines blonden schwarzgekleideten Mannes mit Kette; — dann das Kniestürk des Ippolito Medici im ungarischen (vielleicht vom Maler gewählten?) Kleide; — das sehr verdorbene Carls V. im Prachtkleide; — endlich in ganzer Figur: Philipp II.; — und ein Mann in schwarzem Kleid, von gemeinen Zügen, aber offen in seiner Art und sehr distinguirt (hinten eine Architektur mit Relief am Sockel).

a — In den Uffizien: Erzbischof Beccadelli von Ragusa (1550); — der Bildhauer, auf eine Büste gelehnt (etwa von Morone??); — der Herzog von Urbino, im Harnisch, vor einer rothen Plüschdraperie stehend; — die ehemals schöne, alternde Herzogin im Lehnstuhl; — ein Geharnischter im Profil, noch in der Art des Giorgione; — Caterina Cornaro als heil. Catharina, mehr ideal und wie aus der Erinnerung ge-
b malt als das Bild des Pal. Manfrin. — In Rom: bei Camuccini: der Admiral; — und das wunderbare, frühe, an Giorgione erinnernde Porträt eines Mannes mit feinem Bart und strengen Zügen. — Im Pal.
c Corsini: Halbfigur Philipps II., das beste unter dessen Bildnissen. —
d Im Pal. Colonna: Onuphrius Panvinius; — (ebenda von einem andern Venezianer, angebl. Girolamo da Treviso: das schöne Bild eines Me-
e dailleurs oder Münzsammlers). — Im Museum von Neapel: Paul III. (wovon eine verkleinerte, wahrscheinlich eigenhändige Wiederholung bei Camuccini in Rom); — ausserdem mehrere im Dunkel hängende und zweifelhafte Bilder; die beiden Carl's V. scheinen Copien zu sein.

Es folgen nun einige Bilder, bei welchen man stets im Zweifel sein wird, wie weit sie als Porträts, wie weit aus reinem künstlerischem Antriebe gemalt sind, und ob man mehr eine bestimmte Schönheit, oder ein zum Bilde gewordenes Problem der Schönheit vor sich
f hat. — Scheinbar dem Porträt noch am nächsten: la Bella im Pal. Pitti; die Kleidung (blau, violett, gold, weiss) wahrscheinlich vom Maler gewählt, mit dem lieblich üppigen Charakter des Kopfes geheimnissvoll zusammenstimmend. — Dann der erhabenste weibliche
g Typus, den Tizian hervorgebracht hat: la Bella im Pal. Sciarra zu Rom (die Kleidung weiss, blau und roth; trotz der mehr schwärzlichen Schatten in der Carnation unzweifelhaft von T.; unten links die Chiffre
h TAMBEND); — und die Flora in den Uffizien, mit der Linken das Damastgewand heraufziehend, mit der Rechten Röslein darbietend. Welches auch die Schönheit des Weibes gewesen sein möge, das die Anregung zu diesen beiden Bildern gab, jedenfalls hat erst Tizian sie auf diejenige Höhe gehoben, welche dieses Haupt gewissermassen als Gegenstück des venezianischen Christuskopfes erscheinen lässt. — (Die
i sog. Schiava im Pal. Barberini zu Rom ist wohl nur das Werk eines Nachstrebenden.) — Vielleicht ist auch das schöne Bild von drei
k Halbfiguren, welches im Pal. Manfrin Giorgione heisst, eher von

Tizian: ein junger Nobile, der sich zu einer Dame umwendet, deren Züge an die Flora erinnern, auf der andern Seite ein Knabe mit Federbarett. Die Trachten sind wohl erst diejenigen um 1520.

Sodann hat Tizian in einzelnen nackten Gestalten wiederum andere Probleme eines hohen Daseins gelöst, wobei zugleich die malerische Darstellung einen vielleicht nie mehr erreichbaren Triumph feiert. In der Tribuna der Uffizien die beiden berühmten Bilder, das eine a
als Venus bezeichnet durch Anwesenheit des Amor, das andere ohne irgend eine mytholog. Andeutung, doch ebenfalls Venus genannt. Dieses letztere ist wohl das frühere; der Kopf trägt die Züge der Bella im Pal. Pitti[1]). Gestalten dieser Art sind es, welche so oft unserer jetzigen (zumal französischen) Malerei das Concept verrücken. Warum sind dieses ewige Formen, während die Neuern es so selten über schöne Modellakte hinaus bringen? Weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung mit einander im Geiste Tizians entstanden und wuchsen. Was auf diese Weise geschaffen ist, das ist ewig. Die wonnig leichte Lage, die Stimmung der Carnation zu dem goldenen Haar und zu dem weissen Linnen und so viel andere Einzelschönheiten gehen hier durchaus in der Harmonie des Ganzen auf, nichts präsentirt sich abgesondert. Das andere Bild, in den Linien der Hauptgestalt ähnlich, schildert doch einen andern Typus und erhält durch den rothen Sammetteppich statt des Linnen, sowie durch den landschaftlichen Hintergrund einen wesentlich neuen Sinn. — Eine dritte liegende Figur, auf einem Lager mit rothem Baldachin, in der b
Academia di S. Luca zu Rom, ist durch eine Schrifttafel als Vanitas bezeichnet; ein sehr schönes Werk, dessen nähere Untersuchung der Verf. jedoch versäumt hat.

---

In den einzelnen Gestalten heiligen Inhalts wird man bei Tizian fast niemals die möglichst würdige und angemessene Darstellung des Gegenstandes suchen dürfen, von welchem sie den Namen tragen. Überhaupt gehen tizianische Charaktere, so gross und in gewissem Sinn historisch sie an sich sind, doch nicht leicht in irgend eine geschichtliche Bedeutung auf; ihr besonderes Leben überwiegt.

[1]) Auch jene Herzogin von Urbino (S. 968, a) trägt denselben Typus.

In der bekannten Magdalena z. B. sollte wohl die bussfertige
Sünderin dargestellt werden, allein in dem wundervollen Weib, deren
Haare wie goldene Wellen den schönen Leib umströmen, ist diess
a offenbar nur Nebensache. (Hauptexemplar: Pal. Pitti; — mit ge-
b streiftem Überwurf bekleidet, übrigens noch von T. selbst, im Museum
c von Neapel; — geringere Exemplare und Copien: Pal. Doria in Rom,
u. a. a. O.) — Schon eher ist in dem einsamen Bussprediger Johan-
d nes (Acad. v. Venedig) eine strenge Gegenstandswahrheit beobachtet;
ein edler Kopf, vielleicht etwas nervös leidend, mit dem Ausdruck
des Kummers; er winkt mit der Rechten die Leute herbei. (Rafaels
Johannes S. 903.) — Der S. Hieronymus, von welchem Italien we-
e nigstens ein gutes Exemplar (Brera zu Mailand) besitzt, ist malerisch
genommen ein hochpoetisches Werk, energische Bildung, schöne Li-
nien, ein prächtiges Ensemble des Nackten, des rothen Gewandes,
des Löwen, mit jenem steilen waldigen Hohlweg als Hintergrund;
allein der Ausdruck der begeisterten Ascese ist nicht innerlich ge-
nug. — In einzelnen Christusköpfen dagegen hat Tizian das Ideal
Bellini's auf tiefsinnige, überaus geistreiche Weise neu gebildet. Der
schönste findet sich in Dresden (Cristo della moneta); derjenige im
f Pal. Pitti ist ebenfalls noch ein edles Specimen. — Die grosse Fresco-
g figur des S. Christoph im Dogenpalast (unten an der Treppe neben
der Capella) ist wohl eines derjenigen Werke T.'s, aus welchen ein
frischer, von Correggio empfangener Eindruck hervorzuleuchten scheint.

---

Nach dem Gesagten kann es nicht mehr zweifelhaft sein, welche
unter den grössern Kirchenbildern den reinsten und vollkommen-
sten Eindruck hervorbringen müssen; es sind die ruhigen Existenz-
bilder, meist Madonnen mit Heiligen und Donatoren. Hier, wo Ein
Klang, Eine Stimmung das Ganze erfüllen darf, wo die besondere
historische Intention zurücktritt, ist Tizian ganz unvergleichlich gross.
h Das frühste dieser Bilder, S. Marcus zwischen 4 Heiligen thronend,
im Vorraum der Sacristei der Salute, ist ein Wunderwerk an Reife
und Adel der Charaktere, in gewaltig leuchtendem Goldton. — Eine
i eigentliche Santa conversazione ist dann das grossartige späte Bild
der vatican. Galerie; sechs Heilige, zum Theil von gemässigtem

ekstatischem Ausdruck, bewegen sich frei vor einer Trümmernische, über welcher auf Wolken die Madonna erscheint; zwei Engel eilen dem Kind Kränze zu bringen, welche es in seligem Muthwillen herunterwirft; weiter oben sieht man noch den Anfang einer Strahlenglorie (deren halbrunder Abschluss, mit der Taube des heil. Geistes, noch vorhanden, aber auf die Rückseite umgebogen sein soll). — Endlich das wichtigste und schönste aller Präsentationsbilder, durch welches T. die Auffassung solcher Gegenstände für die ganze Folgezeit neu feststellte, nach malerischen Gesetzen der Gruppen- und Farbenfolge, in freier, luftiger Räumlichkeit. Es ist das Gemälde in den Frari, auf einem der ersten Altäre links: mehrere Heilige a
empfehlen der auf einem Altar thronenden Madonna die unten knieenden Mitglieder der Familie Pesaro. Ein Werk von ganz unergründlicher Schönheit, das der Beschauer vielleicht mit mir unter allen Gemälden T.'s am meisten persönlich lieb gewinnen wird.

Einzelne Madonnen mit dem Kinde, im Freien oder vor einem grünen Vorhang u. dgl., kommen hin und wieder vor. Eine kleine, frühe und sehr schöne im Pal. Sciarra zu Rom. Über eine reife Müt- b
terlichkeit, allerdings der liebenswürdigsten Art, geht ihr Ausdruck nicht hinaus.

Biblische u.a. heilige Scenen sind um so viel harmonischer, je einfacher die dargestellten Beziehungen sind. In der Aca- c
demie: die Heimsuchung, das frühste bekannte Gemälde des Meisters.

In S. Marcilian, 1. Alt. l., der junge Tobias mit dem Engel, ein d
ganz naives Bild kindlicher Beschränktheit unter himmlischem Schutze.

In S. Salvatore, letzter Alt. d. r. Seitenschiffes: eine ganz späte e
Verkündigung. — Von den reichern Compositionen nimmt die berühmte Grablegung (im Pal. Manfrin) wohl die erste Stelle ein. f
Man soll nicht mit dem Vergleichen anfangen; allein hier drängt sich die Parallele mit der borghesischen Grablegung Rafaels unabweislich auf. An dramatischem Reichthum, an Majestät der Linien kann sich das Werk Tizians mit jenem nicht messen; die Stellungen der wenigsten Figuren werden auch nur genügend erklärt. Aber die Gruppe ist nicht nur nach Farben unendlich schön gebaut, sondern auch in dem Ausdruck des geistigen Schmerzes allem Höchsten gleichzustellen. Kein Zug des Pathos liegt ausserhalb des Ereignisses, keiner über-

schreitet auch die Grenzen des edlern Ausdruckes wie z. B. bei Correggio, dessen Grablegung (S. 955, a) nur in der Darstellung des Lichtes und der Räumlichkeit einen Vorzug hat, im Wesentlichen aber Tizian lange nicht erreicht. — Die grosse Kreuzabnahme in der Academie, a das l e t z t e Bild desselben, zeigt in zerfliessenden Formen und etwas gesetzlosen Linien noch einen wahren und grossen Affekt und glühende b Farben. — In der ebenfalls sehr späten Transfiguration (Hochaltar von S. Salvatore) reichten allerdings die Kräfte nicht mehr aus. — Aber in der Mitte seiner Laufbahn sammelte sich Tizian zu einem Altarbild c sonder Gleichen: M a r i ä H i m m e l f a h r t (Academie, ehemals auf dem Hochaltar der Frari; wegen dieser beträchtlich hohen Aufstellung sind die Apostel schon etwas in der Untensicht dargestellt).

Die untere Gruppe ist der wahrste Gluthausbruch der Begeisterung; wie mächtig zieht es die Apostel, der Jungfrau nachzuschweben! in einigen Köpfen verklärt sich der tizianische Charakter zu himmlischer Schönheit. Oben, in dem jubelnden Reigen, ist von den erwachsenen Engeln der, welcher die Krone bringt, in ganzer, herrlicher Gestalt gebildet; von den übrigen sieht man nur die überirdisch schönen Köpfe, während die Putten in ganzer Figur, ebenfalls in ihrer Art erhaben, dargestellt sind. Wenn Correggio eingewirkt haben sollte, so ist er doch hier an wahrer Himmelsfähigkeit der Gestalten weit übertroffen. Der Gottvater ist von weniger idealem Typus als die Christusköpfe Tizians; vom Gürtel an verschwindet er in der Glorie, welche die Jungfrau umstrahlt. Sie steht leicht und sicher auf den noch ideal, nicht mathematisch wirklich gedachten Wolken; ihre Füsse sind ganz sichtbar. Ihr rothes Gewand hebt sich ab von dem gewaltig wehenden, vorn geschürzten dunkelblauen Mantel, ihr Haupt ist umwallt von ganz mächtigen Haaren. Der Ausdruck aber ist eine der höchsten Divinationen, um welche sich die Kunst glücklich zu preisen hat: die letzten irdischen Bande springen; sie athmet Seligkeit.

d Eine andere Assunta, im Dom von Verona, 1. Alt. l., ist ruhiger gedacht; die Apostel an dem leeren Grabe schauen tief ergriffen, anbetend der hier einsam Emporschwebenden nach. Die Durchführung ebenfalls von hoher Vortrefflichkeit.

Für die eigentliche Historienmalerei giebt es Fresken Tizians aus seiner ganz frühen Zeit (1500—1520?) in zwei Scuole (Bruderschaftsgebäuden) zu Padua. In der Scuola del Santo ist von ihm das a I., XI. und XII. Bild: S. Antonius lässt ein kleines Kind reden zur Bezeugung der Unschuld seiner Mutter; ein eifersüchtiger Ehemann tödtet seine Frau; S. Antonius heilt das zerbrochene Bein eines Jünglings. (Die Mitarbeiter waren: für IV, VIII und X Paduaner der frühern Schule; für II, III, IX und XVII der Paduaner Domenico Campagnola, welcher hier ein ausgezeichnetes, mit diesen Werken Tizians rivalisirendes Talent zeigt; für V, VII, XIII, XIV verschiedene Schüler Tizians; von Giov. Contarini VI; von Spätern XV, XVI.) — In der Scuola del Carmine ist von Tizian nur das herrliche V. b Bild: Joachim und Anna. (I, II, III, IV sind von geringern Altpaduanern; VII, Joachims Vertreibung aus dem Tempel, von einem viel bessern; XII, XIII, XIV (auch VI?) von Campagnola; IX ist ganz unbedeutend, X und XI von Spätern.) — Als einzige namhafte Frescounternehmungen der Venezianer vom Anfang des XVI. Jahrh. sind diese Malereien zwar in allem was zur Composition gehört mit den grossen gleichzeitigen Florentinern nicht zu vergleichen; in der Scuola del Santo haben auch die Sujets einen schweren innern Mangel (vgl. S. 661, g). Aber als belebte Existenzbilder mit grossartig freien Charakteren, mit malerisch vollkommen schön behandelten Trachten, mit vorzüglichen landschaftlichen Hintergründen, mit einem Colorit, das in Fresco nur hie und da bei Rafael und A. del Sarto seines Gleichen hat, sind besonders die Arbeiten Tizians von höchstem Werthe. Sein Helldunkel in der Carnation ist wahrhaft wonnevoll. Das Bild von Joachim und Anna, in der weiträumigen schönen Landschaft, gehört unbedingt zu seinen einfach-grössten Meisterwerken.
Man kann nicht sagen, dass er in Gegenständen dieser Art in der spätern Zeit gewonnen habe. In seiner grossen Darstellung der Maria im Tempel (Acad. von Venedig) wird der eigentliche Gegenstand doch c nahezu erdrückt durch die Fülle an Nebenmotiven, die denn freilich mit einer erstaunlichen Frische und Schönheit dargestellt sind.

Im strengen Sinne dramatisch sind zwei berühmte Altarbilder Tizians. Es war ein nothwendiger, wenn auch verhängnissvoller Übergang in dieser Zeit einer Allem gewachsenen Kunst, dass man anfing,

statt des Heiligen die Legende, statt des Märtyrers das Marterthum
a auf den Altar zu bringen. In S. Giovanni e Paolo (2. Alt. l.) sieht man den berühmten S. Pietro martire. Das Momentane ist hier wahrhaft erschütternd und doch nicht grässlich; der letzte Ruf des Märtyrers, die Wehklage seines entsetzten Begleiters haben Raum in die hohen luftigen Baumstämme emporzudringen, welche man sich mit der Hand verdecken möge, um zu sehen, wie hochwichtig ein solcher freier Raum für wirklichkeitsgemäss aufgefasste bewegte Scenen ist. Das Landschaftliche überhaupt ist hier zuerst mit vollendetem künstlerischem Bewusstsein behandelt, die Ferne in einem zornigen Licht, das den Moment wesentlich charakterisiren hilft. — Die Marter
b des heil. Laurentius, auf einem der ersten Altäre links in der Jesuitenkirche, ein unleidlicher Gegenstand, aber durchaus grossartig behandelt; der Kopf des Dulders einer von T.'s bedeutendsten Charakteren; das Zusammenwirken der verschiedenen Lichter auf der in vollster Bewegung begriffenen Gruppe von zauberhafter Wirkung. (Stark restaurirt.)

Einmal scheint Tizian dem Correggio sehr unmittelbar nachge-
c gangen zu sein. In der Sacristei der Salute sind die 3 Deckenbilder, der Tod Abels, das Opfer Abrahams, und der todte Goliath, wie ich glaube, die frühsten venezian. Bilder in Untensicht. Eigentlich lag diese Darstellungsweise gar nicht in der venezianischen Malernatur, welche ja Existenzen entwickeln, nicht durch täuschende Raumwirklichkeit ergreifen will. Es sind noch dazu irdische, nicht himmlische Vorgänge, und daher die Untensicht nur jene halbe, welche von da an in hunderten von venez. Deckenbildern herrscht. Die Formen verschieben sich dabei schon ziemlich hässlich (der knieende Isaac!), doch ist die Malerei noch vorzüglich.

Von profaner Historienmalerei ist ausser einem grossen
d Ceremonienbilde in der Pinacoteca zu Verona (Huldigung der Veroneser an Venedig, mit einer Anzahl herrlicher Köpfe; das Meiste wohl von Bonifazio) nichts Bedeutendes mehr vorhanden als das kleine,
e vortreffliche Gemälde einer Schlacht (wahrscheinlich derjenigen von Ghiaradadda, im Krieg der Liga von Cambray) in den Uffizien; das Handgemenge ist auf und an einer hohen Brücke am heftigsten, von welcher sich die vordern Scenen glücklich abheben — ein Motiv,

welches vielleicht Rubens die Anregung zu seiner Amazonenschlacht eingab; einen dramatischen Hauptgedanken muss man hier nicht suchen, so wenig als völlige historische Treue in dem theils antiken, theils Lanzknechtscostum; allein das Ganze wie das Einzelne ist meisterlich belebt.

---

Die mythologischen Darstellungen müssen in jedem mehr realistischen als idealen Styl um so unharmonischer sein, je mehr ihr Inhalt heroisch ist, — und um so harmonischer, je mehr sie sich dem Idyllischen, dem Pastoralen nähern. Tizian scheint diess klarer als die meisten Zeitgenossen empfunden zu haben. Sein Hauptgegenstand sind Bacchanalien, in welchen das schöne und selbst üppige Dasein die höchsten Momente feiert. Die Originale sind in London und Madrid. Eine gute Copie von „Bacchus und Ariadne" (wie man sagt, von Nic. Poussin) a
findet man bei Camuccini in Rom, eine Episode daraus (angeblich von Tizian selbst, aber eher von einem Nichtvenezianer des XVII. Jahrh.) b
im Pal. Pitti. — Von einem berühmten Bilde im Geist von Correggio's Leda, nämlich der Darstellung von Callisto's Schuld, sind mehrere eigenhändige Exemplare in Europa zerstreut; auch dasjenige in der Academia di S. Luca zu Rom, woran etwa ein Drittheil fehlt, schien c
mir (bei flüchtiger Betrachtung) ein schönes Originalwerk. — Eine andere vielverbreitete Composition ist wenigstens durch ein spätes, kleines, doch schönes Exemplar bei Camuccini repräsentirt: Venus d
sucht den zur Jagd eilenden Adonis zurückzuhalten; ein in Linien, Formen und Farben vorzüglicher Gedanke, zugleich eine rechte Episode idyllischen Waldlebens. — Sodann im Pal. Borghese: das späte e
Halbfigurenbild der Ausrüstung Amors; wunderbar naiv und farbenschön. Es ist nicht mythologisch, aber ganz poetisch, dass ein Amorin schon für die Erlaubniss zum nächsten Ausflug gute Worte giebt, während dem andern die Augen verbunden werden.

Endlich hat Tizian ein paar Bilder ohne alle mythologische Voraussetzung gemalt, blosse Allegorien, wenn man will, aber von derjenigen seltenen Art, in welcher der allegorische Sinn, den man aussprechen kann, sich ganz verliert neben einer unaussprechlichen Poesie. Das eine: die drei Menschenalter, befindet sich, arg über- f

a malt, im Pal. Manfrin; Sassoferrato's schöne, aber minder energische
Copie im Pal. Borghese zu Rom. (Hirt und Hirtin auf einer Wald-
wiese, seitwärts Kinder, in der Ferne ein Greis.) Das andere, im
b Pal. Borghese zu Rom: amor sacro ed amor profano, d. h.
Liebe und Sprödigkeit, ein Thema, welches z. B. schon von Perugino
behandelt worden war. Diese Bedeutung wird auf alle mögliche Weise
klar gemacht: die vollkommene Bekleidung der einen Figur[1]), selbst
mit Handschuhen; die zerpflückte Rose; am Brunnensarcophag das
Relief eines von Genien mit Geisselhieben aus dem Schlaf geweckten
Amors; die Kaninchen; das Liebespaar in der Ferne. — Beide Bilder,
vorzüglich das letztere, üben jenen traumhaften Zauber aus, den man
nur in Gleichnissen schildern und durch Worte vielleicht überhaupt
nur entweihen könnte.

---

Unter den Schülern und Gehülfen Tizians begegnen wir zunächst
einigen seiner Verwandten. Von seinem Bruder Francesco Ve-
c cellio sind z. B. die Orgelflügel in S. Salvatore gemalt; ein Bischof,
der knieende Mönche ordinirt, und S. Mauritius in einer Landschaft,
in jener grandiosen, freien Darstellungsweise, welche man in den Fres-
ken zu Padua bemerkt. — Von seinem Neffen Marco Vecellio
d eine farbenglühende Madonna della misericordia im Pal. Pitti, und in
e S. Giovanni Elemosinario zu Venedig (links) das Bild dieses Heiligen
nebst S. Marcus und einem Stifter. — Von seinem Sohn Orazio
Vecellio ist wenig Namhaftes vorhanden.

Bonifazio Veneziano (1491—1563), ein mässig begabter Nachahmer Tizians, zeigt, wenn man seine Bilder als Ganzes übersieht, welches in Venedig der Ersatz für die mangelnden Fresken war, nämlich jene grossen, auf Tuch gemalten Geschichten, welche an heiliger und profaner Stätte in einiger Höhe, etwa oberhalb des Wandgetäfels aufgehängt wurden. Es ist für den ganzen Schulstyl von Bedeutung, dass das Breitbild hier (aus Gründen des Raumes) durchgehends den Vorzug erhielt vor dem Hochbild; die Erzählungsweise selbst eines Paolo Veronese, welchem man später alle wünsch-

[1]) Sie erinnert an die Flora und an die Bella im Pal. Sciarra.

bare Raumfreiheit gewährte, ist doch ursprünglich unter jenen Prämissen entstanden. Erst Tintoretto sprengt diess Vorurtheil einigermassen.

Sodann offenbart Bonifazio glänzend, wie und wesshalb die Venezianer zweiten und dritten Ranges den Florentinern und Römern der entsprechenden Stufe so weit überlegen sind. Die Auffassung des Momentes, so niedrig sie ihn fassen, bleibt wenigstens ganz naiv; der veredelte Naturalismus, welcher die Lebenskraft der Schule ist, treibt sie von selbst auch zu stets neuer Anschauung des Einzelnen; was sie aber von ihren Meistern entlehnen, jene Summe von Reizmitteln aus dem Gebiet der Farbe und des Lichtes, das nimmt die Nachwelt auch aus zweiter Hand auf das Dankbarste an. (Florentiner und Römer dagegen entlehnen von ihren Meistern Einzelelemente der Schönheit und der Energie zu conventioneller Verwerthung und legen sich auf das Ungeheure und Pathetische.) Einen höhern geistigen Gehalt darf man freilich bei wenigen Venezianern suchen, und so auch bei Bonifazio nicht, der bisweilen absolut gedankenlos malt; indess stört er doch nicht durch platte Roheit der Auffassung. Von seinen beiden grossen Abendmahlsbildern enthält dasjenige in S. Angelo Raffaelle (Cap. rechts vom Chor) eine Anzahl schöner, a
selbst inniger Köpfe, der Moment des „unus vestrum" (S. 865) spricht sich noch deutlich aus. In dem andern Abendmahl, in S. M. mater b
Domini (linkes Querschiff), das noch schöner gemalt und vielleicht desshalb dem Palma vecchio zugeschrieben worden ist, kam es doch dem Maler schon nicht mehr auf den Moment an; die Apostel, in gleichgültigem Gespräch, achten gar nicht auf Christus. — In der Academie: zwei prächtige Gluthbilder: eine Anbetung der Könige in c
schöner Landschaft, und eine Madonna mit beiden Kindern und vier Heiligen; sodann ein gedankenloses Bild der Ehebrecherin; mehrere Einzelfiguren von Heiligen, welche sich nach einer Nische oder sonstigen Einfassung zu sehnen scheinen; endlich die Geschichte vom reichen Mann, höchst anziehend als Novellenbild und im Ganzen wohl B.'s bedeutendste Leistung. (Porträtähnlichkeit des reichen Mannes mit Heinrich VIII). — Im Pal. Manfrin: Grosse Madonna mit Hei- d
ligen; zwei Bilder, deren Inhalt die sog. Tafel des Cebes bildet, Allegorien, die eigentlich für diese Schule das Fremdartigste waren und

hätten bleiben sollen, da sie ganz für die Verklärung des Besondern, nicht für die Verwirklichung des Allgemeinen geschaffen war. — In
a der Abbazia, Cap. hinter der Sacristei, zwei schöne frühe Apostel-
b figuren. — Ausserhalb Venedigs sind bemerkenswerth: im Pal. Pitti:
c ein Christus unter den Schriftgelehrten; — im Pal. Brignole zu Genua:
d eine Anbetung der Könige; — in der Galerie zu Modena: die Gestalten von vier Tugenden.

Unter den Schülern Tizians ist am ehesten mit Bonifazio zu vergleichen: der schwächere Polidoro Veneziano. — Von Campagnolo ausser den genannten Fresken (S. 973) noch Einiges in Padua. — Von Giovanni Cariani Bilder in seiner Heimath
e Bergamo und in der Brera zu Mailand (Madonna mit S. Joseph, sechs andern Heiligen und vielen Engeln), welche in der nobeln, bedeutenden Charakteristik auch noch an seinen frühern Lehrer Giorgione erinnern. — Von Calisto Piazza aus Lodi bedeutende Bilder in der In-
f coronata daselbst und in mehrern Kirchen von Brescia, sämmtlich dem Verfasser nicht bekannt. — Von Girol. Savoldo aus Brescia
g eine grosse Madonna auf Wolken mit vier Heiligen in der Brera zu
h Mailand, mehreres im Pal. Manfrin und eine Transfiguration in den
i Uffizien, welche den Gedanken Giov. Bellini's (S. 827, h) in den Styl der neuen Zeit übersetzt zeigt. — Ungleich bedeutender ist ein anderer brescianischer Nachfolger Tizians,

Moretto (eigentlich Alessandro Bonvicino), dessen Blüthe das zweite und dritte Viertel des XVI. Jahrh. umfasst. Er scheint früher Schüler jenes Sacchi von Pavia (S. 820) gewesen zu sein, später dagegen auch Eindrücke der römischen Schule — glücklicher als irgend ein anderer Oberitaliener — in seine Darstellungsweise aufgenommen zu haben. Seine Hauptwerke in Brescia, die ich nicht gesehen zu haben schmerzlich bedaure, schildert Waagen (Kunstbl. 1851) mit fol-
k genden Worten: „In dem Hochaltarbilde von S. Clemente entspricht „die Zartheit und die Verklärtheit der religiösen Empfindung der „wunderbaren Feinheit des dem Moretto so eigenthümlichen Silber- „tones, und gehört der Engel Michael zu den schönsten jugendlichen „Köpfen, welche die neuere Kunst hervorgebracht hat. — Die Krönung
l „Mariä in SS. Nazaro e Celso zeigt, welche Höhe er auch in dem „strengen und grossen Kirchenstyl und in der Gluth der Farbe er-

reichen konnte“. — Als das dritte Hauptwerk bezeichnet Waagen das Bild in S. Eufemia, Maria in der Herrlichkeit, von vier Heiligen verehrt. a — Zunächst ist es eine durchgehende und merkwürdige Wahrnehmung (zuerst m. W. von Schnaase ausgesprochen und motivirt), dass der venezianische Goldton bei den meisten Malern der Terraferma zum Silberton wird. — Was Moretto insbesondere betrifft, so ist wohl nicht zu läugnen, dass er an höherm Gedankeninhalt und Adel der Auffassung alle Venezianer, gewisse Hauptleistungen Tizians ausgenommen, aufwiegt. Seine Glorien sind würdiger und majestätischer, seine Madonnen grossartiger in Bildung und Haltung, auch seine Heiligen stellenweise von höchst grandiosem Charakter. — Etwas den wichtigsten Bildern in Berlin und Frankfurt gleich zu Schätzendes möchte Italien indess (Brescia ausgenommen) kaum mehr besitzen.
Die grosse Madonna in den Wolken mit drei Heiligen in der Brera b ist ein edles Bild, aber gerade die Hauptfigur hat hier etwas Trübes. (Ebenda mehrere Bilder mit einzelnen Heiligen.) — Das wichtigste Bild in Venedig befindet sich in S. Maria della Pietà (an der Riva) c in einer Nonnentribune über dem Portal; es ist Christus beim Pharisäer, die Scene streng symmetrisch angeordnet. Im Pal. Manfrin die d Einzelfiguren des Petrus und Johannes, auf landschaftlichem Grunde, frühe, fleissige Bilder von schönem Ausdruck. — In den Uffizien: Venus e mit Nymphen in freier Landschaft, hinten über dem Wasser die Piazzetta, ein grosses und sorgfältiges Bild, welches zwar in Ermangelung sinnlicher Freudigkeit etwas Gleichgültiges hat wie später bolognesische Bilder dieser Art, dessen negatives Verdienst aber — die Abwesenheit römischer Manier und venezianischer Gemeinheit — für jene Zeit ausserordentlich ist. — Ebenda: das Bildniss eines Lautenspielers, ein schöner, tückischer Charakter, in trefflicher Darstellung, doch wohl nicht von M. — Im Pal. Brignole zu Genua das Capitalporträt eines f Botanikers, an einem Tisch mit einem Buch und Blumen, hinten Gemäuer, datirt 1533. (Ob richtig benannt? eher wie von einem Schüler des Giorgione.)

Moretto's Schüler war der Bergamaske Gio. Battista Moroni, als Porträtmaler eine höchst eigenthümliche Erscheinung. Weit entfernt, den Menschen auf venezianische Art in festlich erhöhter Stimmung darzustellen, fasst er ihn zwar im höchsten Grade geistreich

und wahr auf, erlässt ihm aber keine einzige von den Falten, welche
a das Schicksal in das Antlitz gegraben hat. In den Uffizien ein Schwarz-
gekleideter in ganzer Figur, mit einem flammenden Becken (1563),
und die unvergleichliche Halbfigur eines Gelehrten, des „Gelehrten als
solchen"; das vor ihm liegende Buch ist vielleicht Schuld daran, dass
der etwa 45jährige Mann schon wie ein Sechsziger aussieht. — Zwei
b andere, nicht ganz so treffliche Gelehrtenporträts im Pal. Manfrin. —
c Anderes in der Academie von Venedig u. a. a. O.

---

Von irgend einer andern Seite, etwa von Ferrara oder Bologna her,
war Girolamo Romanino in die venezianische Schule gerathen,
dessen Thätigkeit ebenfalls meist Brescia angehört. Mit Ausnahme
d einer Grablegung vom Jahr 1510 im Pal. Manfrin, kenne ich nur ein
Bild von ihm, welches das schönste Gemälde von ganz Padua ist. (In
e der Capella S. Prosdocimo oder Capitelsaal bei S. Giustina.) Madonna
thronend zwischen zwei Engeln und vier Heiligen, vorn ein Engel
mit Laute; in dieser alterthümlichen Anordnung aber lebt die volle
Schönheit des XVI. Jahrh. — (Bei diesem Anlass: der Crucifixus in
einem andern alten Capitelhaus des Klosters, und das Gethsemane in
einem hintern Gange desselben sind treffliche Fresken eines ungenannten
venezian. Malers nach 1500.) — Von Romanino's brescianischen
Schülern wurde Lattanzio Gambara schon als Decorator
genannt (S. 299, b); Girolamo Muziano, später in Rom
Nachahmer Michelangelo's, behielt noch bis in seine manierirten
Sachen ein wenigstens halbvenezianisches Colorit; am kenntlichsten
f vielleicht in der „Verleihung des Amtes der Schlüssel", in S. M. degli
Angeli zu Rom (beim Eingang ins Hauptschiff, links).

---

Nicht Schüler, sondern Nebenbuhler Tizians, übrigens in der Auf-
fassung so ganz Venezianer wie alle Übrigen war Giovanni An-
tonio (Licinio Regillo da) Pordenone (geb. um 1484, st. 1539).
Als Frescomaler, bei S. Stefano zu Venedig, wurde er schon (Seite
g 295, c) genannt; seine Gewölbefresken in der Madonna di Campagna
zu Piacenza habe ich leider nur in tiefer Dämmerung gesehen. Die

höhere geistige Bedeutung an irgend einem Vorgange hervorzuheben,
war wohl so wenig seine Sache als die der Schule überhaupt, allein
er ist ganz besonders frisch und lebendig in der Auffassung des äussern
Lebens und hat in der Carnation, zumal wo sie im Helldunkel erscheint,
eine solche eigenthümliche warme Weichheit (morbidezza, Mürbheit)
wie kein Anderer der Schule. — Sein Hauptwerk in Venedig (Academie),
S. Lorenzo Giustiniani von andern Heiligen und Ordensbrüdern a
umgeben, hat wohl eine etwas gesuchte Dramatik; die santa conver-
sazione sieht trotz aller Blicke und Gesten danach aus, als wüssten
die Leute nicht recht, was sie einander zu sagen haben; — eine Madonna
mit Heiligen (ebenda) befriedigt als reines und sehr schönes Existenz-
bild viel mehr; — ebenda fünf schwebende Putten auf Wolken. —
Ein herrliches Altarbild, S. Catharina mit S. Sebastian und S. Rochus, b
in S. Giovanni Elemosinario (Cap. rechts vom Chor). — Mehreres
in S. Rocco. — In den Angeli zu Murano: das Hochaltarbild (?). — c
Im Pal. Manfrin: Vermählung Mariä, und: Beschneidung, Halb- d
figurenbilder von so blasser und allgemeiner Behandlung, dass man
sie dem P. kaum zutrauen mag. — Im Pal. Doria zu Rom: die Tochter e
des Herodes mit ihrer Magd, ein herrliches, leidlich erhaltenes Halb-
figurenbild; sie ist von der hohen venezianischen Schönheit, dabei
klug und kalt, auch das Haupt des Täufers höchst edel venezianisch.
— Im Pal. Pitti: eine santa conversazione in Halbfiguren, von höchster f
Pracht und Harmonie der Farbe. — In den Uffizien: ein vorzügliches
männliches Porträt, eine unförmliche Judith und eine improvisirte, g
in den Formen ziemlich stumpfe, aber gluthfarbige Bekehrung des
Paulus (Breitbild).

Giov. Antonio's Bruder oder Verwandter Bernardino da Por-
denone scheint der Urheber mehrerer Familienbilder zu sein, welche
einen Künstler (Bildhauer oder Maler? — vielleicht den Giov. Anto-
nio?) umgeben von seinen Angehörigen und Schülern darstellen; eines
im Pal. Borghese zu Rom, eines im Pal. Manfrin, ein drittes in Eng- h
land; das erstgenannte ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes Vor-
bild dieser Gattung. — Sein bestes Altarbild, eine thronende Madonna i
mit Heiligen, meist Mönchen, in den Frari, erste Cap. links vom
Chor; ohne besondern Adel des Gedankens oder des Ausdruckes ein
Kleinod durch Farbenpracht und Lebensfülle; — auch ein Halbfiguren-

bild der Madonna mit drei Heiligen, dem Stifter und dessen Gattin,
a im Pal. Manfrin, ist behandelt wie der schönste und freiste Palma
vecchio; — ebenda eine heil. Familie im Freien, mit einem betenden
Mönch.

---

Paris Bordone (1500—1570), zuerst Nachahmer des Giorgione,
dann rückhaltlos des Tizian, ist in den Bildnissen bisweilen den Grössten
b gleichzustellen. Eine Anzahl in den Uffizien; — eine dicke Frau und
c eine Copie nach Tizians Paul III. im Pal. Pitti; — im Pal. Brignole zu
d Genua das wunderbare Porträt eines bärtigen Mannes in schwarzem
Kleid mit rothen Ärmeln, an einem rothbezogenen Tisch, in der Hand
einen Brief, hinten eine Balustrade; ebenda eine Frau in rosenfarbenem
Unterkleid und goldstoffenem Oberkleide[1]). — Anderes im Pal.
e Manfrin. — Grössere Darstellungen heil. Scenen sind nicht seine
f Sache; in dem Abendmahl zu S. Giovanni in Bragora (nach der ersten
Cap. rechts) sehen die Geberden aus wie ein Abhub von Reminiscenzen
g aus den Werken besserer Meister; — das Paradies (in der Academie)
ist ein ganz schwaches Werk; — eher noch macht das schön gemalte
h Halbfigurenbild des Augustus mit der Sibylle (Pal. Pitti) einen poetischen Eindruck; — vollends aber verdankt man dem Bordone das
i am schönsten gemalte Ceremonienbild, welches überhaupt vorhanden
sein mag (Acad. von Venedig): der Fischer, welcher dem Dogen in Gegenwart einer erlauchten Versammlung einen Ring überreicht, den ihm S. Marcus gegeben. Dieses Werk ist gleichsam die reifste, goldenste Frucht der mit Carpaccio's Historien (S. 823) beginnenden Darstellungsweise, auch in Beziehung auf die Prachtbauten, zwischen welchen die Thatsache vor sich geht.

Von Battista Franco, der auch in Rom nach Michelangelo studirt hatte, ist oben (S. 288, a) bei Anlass der decorativen Malerei, welcher er seinem Talente gemäss am ehesten angehört, die Rede gewesen.

---

[1]) Mehrere gute venezianische Porträts dieser goldenen mittleren Zeit der Schule, bei-
* läufig gesagt, im Pal. Capponi zu Florenz.

---

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, als alle andern Schulen in den tiefsten Verfall gerathen waren, hielt sich die venezianische noch in einer bedeutenden Höhe durch die grössere Vernunft der Besteller, durch die Unerschöpflichkeit des Naturalismus und durch die fortdauernde Praxis der Reizmittel des Colorites. Trotzdem macht sie jetzt einen wesentlich andern Eindruck. Wir versparen das Werk der ganzen Schule, die Ausmalung des Dogenpalastes, auf das Ende und nennen hier zuerst die übrigen Werke der betreffenden Künstler.

Der erste, welcher der Schule eine neue Richtung gab, war Jacopo Tintoretto (eigentlich Robusti, 1512—1594). Früher Schüler Tizians und von Hause aus sehr reich begabt, scheint er ganz richtig empfunden zu haben, woran es in Venedig fehlte, und drängte nun auf eine mächtig bewegte, dramatische Historienmalerei hin. Er studirte Michelangelo, copirte auch bei künstlichem Licht nach Gypsabgüssen und Modellen, nicht um seine venezianische Formenbildung zu idealisiren, sondern um sie ganz frei und gelenk zu machen für jede Aufgabe und um ihr durch die wirksamsten Lichteffecte eine neue Bedeutung zu geben. Glücklicherweise blieb er dabei in seinem tiefsten Wesen Naturalist. Jene Verschleppung der Manieren der römischen Schule blieb wenigstens der guten Stadt Venedig erspart. Unter diesen Umständen büsste er bloss das venezianische Colorit in vielen seiner Werke ein, als welches mit der starkschattigen Modellirung an sich unverträglich ist, auch vielleicht bei Tintoretto technischen Neuerungen unterliegen musste. Man darf sich wohl wundern, dass in so vielen Fällen seine Farbe überhaupt gerettet, ja dass ein Helldunkel vorhanden ist. Manches freilich erscheint ganz entfärbt, dumpf, bleiig. — War er nun aber der Poet, welcher das Recht gehabt hätte zu seinen grossen Neuerungen? Es steckte in ihm neben vielem Grossen doch auch eine gewisse Roheit und Barbarei der Empfindung; selbst seine künstlerische Moralität schwankte oft, sodass er bis in die gewissenloseste Sudelei versinken konnte. Es fehlt ihm die höhere Gesetzlichkeit, die der Künstler, besonders bei Wagnissen und Neuerungen, sich selber geben muss. Bei seinen ungeheuern Unternehmungen, die an bemaltem Quadratinhalt vielleicht das Zehnfache von dem ausmachen, was die Frucht von Tizians hundertjährigem Leben ist, kommt man

auf die Vermuthung, dass er dergleichen als Mindestfordernder acca-
parirt und grossentheils als Improvisator durchgeführt habe.

Es giebt von ihm zunächst treffliche Bildnisse, welche in Venedig
noch nicht sorglos gemalt werden durften. (Zweifelhafte, aber schöne
a im Pal. Pitti; — das con amore gemalte des Jac. Sansovino und das
ebenfalls sehr ausgezeichnete eines bärtigen Mannes in rothem Staats-
b kleid etc. in den Uffizien; andere überall.) — Sodann sind überhaupt
Werke seiner frühern Zeit durch den vollen tizianischen Goldton ebenso
schätzenswerth als die irgend eines andern Nachfolgers des grossen
c Meisters; so das naive Bild: Vulcan, Venus und Amor, im Pal. Pitti,
dessen Gleichen man in Venedig kaum finden wird. Auch die Decken-
d stücke aus ovidischen Metamorphosen in der Galerie von Modena sind
noch ziemlich farbenreich. In Venedig gehört am ehesten hieher das
e Wunder des heil. Marcus, der einen gemarterten Sclaven aus
den Händen der Heiden rettet (Academie). Hier geht T. vielleicht zum
erstenmal über alle bisherigen venezianischen Absichten hinaus; die
Scene ist ungleich bewegter und confuser; der Künstler sucht Ver-
kürzungen der schwierigsten Art auf und verräth z. B. in dem häss-
lich kopfabwärts schwebenden Heiligen, dass alle höhere Auffassung
ihm nichts gilt, sobald er seine äusserliche Meisterhaftigkeit an den
Tag zu legen Anlass hat. (Rubens hat viel nach diesem Bilde studirt.)
— Dann eine ebenfalls noch schön gemalte, aber frivole Darstellung
der Ehebrecherin, welcher man es ansieht, dass sie den gemeinen
Christus nicht respectirt. (Ebenda.) — Ein anderes Werk der noch
f guten Palette: die Geschichten des wahren Kreuzes, im rechten Quer-
schiff von S. M. mater Domini. Auch die grosse Hochzeit von Cana
g in der Sacristei der Salute (kleineres Exemplar in den Uffizien); ein
stattliches Genrebild von häuslichem Charakter (nicht von fürstlichem
wie bei Paolo Veronese), wobei wenigstens das Wunder und seine
Wirkung löblicher Weise in den Vordergrund verlegt sind. — Von den
h 56 zum Theil colossalen Bildern, womit T. die ganze Scuola di S.
Rocco angefüllt hat, ist hauptsächlich die grosse Kreuzigung (in
der sog. Sala dell' albergo) noch schön gemalt und theilweise auch
im Gedanken bedeutend. Hier lernt man denn auch die hochwichtige
historische Stellung T.'s vollständig kennen; er zuerst gestaltet (be-
sonders in der grossen obern Halle) die heilige Geschichte von An-

fang bis zu Ende im Sinne des absoluten Naturalismus um, vielleicht mit dem Zwecke, unmittelbarer zu ergreifen und zu rühren. Für diese Absicht sucht er das Auge durch schöne Köpfe zu gewinnen; dagegen wird er nicht inne, wie der Missbrauch der Füllfiguren den wahren und grossen Eindruck aufhebt; er fällt in seinem Eifer der Verwirklichung auf die gemeinsten Züge, wie denn z. B. das Abendmahl kaum je niedriger aufgefasst worden ist; bei der Taufe im Jordan drückt Johannes dem Christus die Schulter herab; bei der Auferweckung des Lazarus sitzt Christus ganz bequem in der Ecke unten. Die meisten Bilder, mit Ausnahme der Sala dell' albergo, sind höchst nachlässig und schnell gemalt. In denjenigen der untern Halle ist das Landschaftliche zu beachten; scharfe phantastische Lichter an den Rändern der Bäume und Berge. Einen ungeschickten Wetteifer mit Michelangelo findet man am ehesten in dem grossen mittlern Deckenbild der obern Halle, welches die eherne Schlange darstellt. — Mit den Gemälden dieser Scuola gab T. den Ton an für die ganze monumentale Malerei Venedigs in den nächsten Jahrzehnten (von den 1560er Jahren an); er selber nahm noch Theil an der Ausschmückung der
Capella del rosario (links an S. Giov. e Paolo), welche als Denk- a
mal des Sieges von Lepanto errichtet wurde, hauptsächlich aber an derjenigen des Dogenpalastes. Den decorativen Werth dieser Arbeiten haben wir oben (S. 291, f) festzustellen gesucht. Wo sich einmal der ganze Styl so sehr von der Auffassung, die beim Fresco die allein mögliche ist, abgewandt hat, da bleibt in der That kein anderer Aus-
weg offen, als dieser. — Im Chor von S. M. dell' orto zwei Colossal- b
bilder, die Anbetung des goldenen Kalbes und die letzten Dinge; roh
und abgeschmackt. — Im linken Querschiff von S. Trovaso ein Abend- c
mahl, zum gemeinsten Schmaus entwürdigt. — Auf allen Altären von
S. Giorgio maggiore Sudeleien, welche dem T. zu ewiger Schmach d
gereichen.

Von seinen Schülern ist sein Sohn Domenico in seinem Naturalismus meist um einen Grad gewissenhafter. — Der Peruginer Antonio Vascibracci, genannt l'Aliense, brachte T.'s Styl in
seine Heimath (10 grosse Geschichten Christi an den Oberwänden des e
Hauptschiffes von S. Pietro de' Cassinensi in Perugia.)

---

Neben Tintoretto repräsentirt der grosse Paolo Veronese (eigentlich Caliari, 1528—1588) die schönere Seite der venezianischen Malerei.

Er war hervorgegangen aus der bereits von Venedig her berührten Schule seiner Vaterstadt, wo sich immer einige Localmaler, früher mit sehr bedeutenden (S. 818 u. 960), später wenigstens mit nicht zu verachtenden Leistungen (S. 964, i) hervorthaten. Von seinen nächsten Vorgängern findet man in Verona eine Menge Werke. (Von Torbido's
a Schüler Giambattista del moro z. B.: in S. Nazaro e Celso die Lunetten über den meisten Altären; in beiden Seitenschiffen von
b S. Stefano einfarbige Fresken aus der Legende des Heiligen. — Von
c Domenico Ricci, gen. Brusasorci: ebenfalls in S. Stefano die schwachen Kuppelmalereien und das Fresco über der rechten Seitenthür, der Heilige umgeben von den unschuldigen Kindlein,
d welche wie er als „Erstlinge des Marterthums" bezeichnet werden; zu S. M. in organo die Fresken der Cap. l. vom Chor; in S. Fermo
e die Lunette des 1. Alt. r., mit der Enthauptung eines heil. Bischofs.
f — Von Paolo Farinato: sämmtliche, zum Theil ganz bedeutende Fresken im Chor von S. Nazaro e Celso. — Von Paolo Calia-
g ri's nächstem Lehrer Giov. Badile: ein Bild in der Pinacoteca, zwei Engel, die den todten Christus ins Grab senken, bez. 1556.) Allein Paolo verdankt sein Bestes wesentlich dem Vorbilde Tizians und Venedigs überhaupt.

Paolo's Grösse liegt darin, dass er, den wahren Genius der venezianischen Schule erkennend, nicht eine bewegte Historienmalerei auf den anders gearteten Stamm zu pfropfen suchte wie Tintoretto, sondern die Existenzmalerei auf eine letzte, unübersteigliche Stufe hob und auch das Colorit diesem gewaltigen Problem gemäss zu steigern vermochte.

Seine Charaktere sind nicht höher, erhabener als die der bessern Vorgänger, besitzen aber den Vorzug eines so freien, unbefangenen, absichtlosen, lebensfrohen Daseins wie wohl bei keinem andern Maler der Welt[1]. In den sante conversazioni befolgt er die An-

[1]) Wer brachte die Venezianer etwa seit den 1540er Jahren darauf, den Weibern jene oft fast unförmliche Üppigkeit zu geben? Auch der spätere Tizian ist nicht frei davon,

ordnung der spätern Werke Tizians; die Heiligen sind z. B. zwanglos
um das Postament gruppirt, auf welchem die Madonna sitzt. (Acad. a
v. Venedig; S. Francesco della vigna, 5. Cap. l.) Das schönste dieser b
Bilder: S. Cornelius, S. Antonius abbas und S. Cyprian nebst einem
Geistlichen und einem Pagen, findet sich in der Brera zu Mailand. c

In den *erzählenden Bildern* geht der allgemeine vene-
zianische Mangel an genügender Entwicklung der Figuren bis zur
Unverständlichkeit; Haltung und Schritt aber haben oft etwas son-
derbar Schwankendes. Allein Paolo hat, wo er sich anstrengt, edlere
dramatische Gedanken als die übrigen Schulgenossen, wie man am
besten in S. Sebastiano zu Venedig sieht, welche Kirche eine sehr d
grosse Anzahl Bilder von ihm, die trefflichsten und grössten im Chor,
enthält. Vollends sind die Hochaltarbilder von S. *Giustina* zu *Padua* e
und von S. *Giorgio* in Braida zu *Verona*, mit den Martyrien der f
genannten Heiligen, Meisterwerke ersten Ranges; Paolo dämpft das
Ereigniss so weit als möglich zum Existenzbild, mässigt sich im
Pathos auf das Behutsamste, meidet die Excesse des Naturalismus,
und behält auf diese Weise die nöthige Fassung, um seine Farbe in
siegreicher Prachtfülle vortragen zu können. Mit seinen weltlichen
Bildern verhält es sich nicht anders; die berühmte „*Familie des* g
*Darius*“ im Pal. Pisani a S. Polo wirkt nur desshalb so ganz
zwingend, weil das Pathos auf das Nothwendigste beschränkt, der
Moment zu einer blossen demüthigen Präsentation gedämpft ist. —
Er wählt vorzugsweise solche Ereignisse, die sich dem Ceremonien-
bilde nähern, wie die Anbetung der Könige (Brera zu Mailand), die h
Königin von Saba (mit den Zügen der Elisabeth von England, Uffi- i
zien); seine eigentlichen Ceremonienbilder werden wir im Dogenpalast
kennen lernen. — Die ganz schwachen erzählenden Bilder übergehen
wir; es sind zumeist solche, in welchen auch die Farbe geringern
Werth hat. (Ein unglückliches Roth hat z. B. oft alle Lasuren ver-
zehrt.) Paolo wird zwar niemals roh wie Tintoretto, allein sehr nach-

und bei Paolo giebt es sogar höchst auffallende Bildungen dieser Art. Lüsternheit zu erregen, hat sich die Kunst oft hergegeben, allein dass man gerade mit diesem Typus einem Durchschnittsgeschmack Genüge geleistet habe, bleibt räthselhaft. Rubens der denselben auf seine Weise umdeutete, traf vielleicht schon eher den Sinn *seiner* Leute.

lässig. — Die Geschichte der Judith (Pal. Brignole in Genua) ist wenigstens noch ein prächtiges Farbenbild.

Am berühmtesten sind Paolo's Gastmähler, dergleichen er vom kleinsten bis zum ganz colossalen Massstab gemalt hat. Sie erscheinen als nothwendige höchste Frucht der Existenzmalerei, welche hier die letzten historischen Fesseln abschüttelt und nur noch einen Rest von Vorwand braucht, um in ungehemmtem Jubel alle Pracht und Herrlichkeit der Erde, vor Allem ein schönes und freies Menschengeschlecht im Vollgenuss seines Daseins zu feiern. Für Speisesäle von Fürsten hätte Paolo vielleicht Bacchanalien zu malen gehabt und dabei seine Unzulänglichkeit in der idealen Zeichnung und Composition sowie im Affect geoffenbart: indem er aber für Klosterrefectorien malte, ergab sich als sichere Basis irgend ein biblisches Bankett, dessen ceremoniellen Inhalt er durch die schönste Einzelbelebung aufheben konnte. Die prachtvollsten architektonischen Örtlichkeiten und Perspectiven bilden den Schauplatz, auf welchem sich die sitzende Gesellschaft und die bewegten Episoden in vollem Reichthum und doch ohne Gedränge ausbreiten können. Die besten und grössten dieser Bilder (im Louvre) sind vielleicht die ersten Gemälde der Welt in Betreff der sog. malerischen Haltung, in dem vollkommenen Wohlklang einer sonst überhaupt unerhörten Farbenscala[1]); allein die Scala der zu Einem Ganzen vereinigten Existenzen ist im Grunde ein noch grösseres Wunderwerk. Die heiligen Personen und die an sie geknüpften Ereignisse bleiben freilich Nebensache.

a Venedig besitzt noch ein Hauptwerk dieser Art: das Gastmahl
b des Levi (Academie). — Eine Hochzeit von Kana in der Brera zu Mailand. — Ebenda: Christus beim Pharisäer. — Andere Gastmähler
c in der Galerie von Turin; eines (alte Copie?) im Pal. reale zu Genua. — Nach Paolo's Tode verwertheten seine Erben seine Motive zu
d ähnlichen Bildern; ein grosses, unangenehmes Gastmahl beim Pharisäer in der Academie zu Venedig. — Paolo selbst, als er einst das

---

[1]) Die sehr verschiedenen, zum Theil orientalischen Trachten sind nicht aus Romantik angebracht, sondern um bei der Lösung des ungeheuern Farbenproblems freiere Hand zu haben.

Abendmahl schilderte (S. Giuliano, Cap. links vom Chor), fiel fast in a
dieselbe Trivialität wie Tintoretto.

---

Während Paolo die Existenzmalerei bis zu ihren höchsten Consequenzen emporführte, konnten auch die niedrigern nicht ausbleiben. Das Genrebild, schon seit Giorgione durch das Novellenbild angekündigt, in zahlreichen einzelnen Versuchen bereits vorhanden, wird zu einer besondern Gattung durch Jacopo Bassano (eigentlich da Ponte, 1510—1592) und seine Söhne. Im Colorit sichtlich nach den besten Meistern gebildet, obwohl sehr ungleich (vom Glühenden bis ins ganz Dumpfe), ergötzt diese Familie immer durch ihre bäurischen Idyllen in heimlicher Landschaft, welchen eine Parabel Christi, oder eine der vier Jahreszeiten oder ein Mythus u. dgl. weniger zum Inhalt als zum Vorwand dient. Die Schafherden und die Geräthschaften, in welchen die Füsse der handelnden Personen fast durchgängig verloren gehen, sind oft meisterhaft gemalt. Vieles aber ist reine Fabrikarbeit.
In den Uffizien einiges vom Bessern, auch das Familienconcert. — b
Zwei von den Söhnen, Leandro und Francesco, haben auch grosse Bilder heiligen Inhaltes gemalt, bisweilen naiv und rührend im Ausdruck, aber überhäuft, auf grelle Lichteffecte berechnet, roh
gezeichnet. (Grablegung, in den Uffizien; — Auferweckung des c
Lazarus, in der Acad. von Venedig; — Abendmahl, in S. M. Formosa, d
rechtes Querschiff; — Predigt Johannes d. T. in S. Giacomo dall' Orio, e
rechtes Querschiff, — und Madonna mit Heiligen, ebenda beim 1. Alt. l.;
— Marter der heil. Catharina, im Pal. Pitti; — Assunta, auf dem f
Hochaltar von S. Luigi de Francesi in Rom. — Endlich in der Pina- g
coteca von Vicenza: ein grosses halbrundes Präsentationsbild: S. h
Marcus und S. Laurentius empfehlen zwei knieende Beamte der Madonna; ein vorzügliches Werk, vielleicht von einem der Söhne.)

---

Das Ausleben der venezian. Schule repräsentirt Jacopo Palma giovine (1544 bis um 1628). Ein gewissenloser Maler von grossem
Talent. Was er konnte, zeigt seine Auferweckung des Lazarus in der i
Abbazia (Cap. hinter der Sacristei). Seine übrigen Arbeiten, von wel-

chen Venedig wimmelt, sind fast lauter Improvisationen. Wer sie durchgeht, wird neben den schnöden, von Tintoretto erborgten Manieren hie und da einen guten Gedanken und schöne Farbenpartien finden, aber als Ganzes lohnen sie diess Studium nicht. — Ungleich ehrlicher war Alessandro Varotari, gen. Padovanino (1590—1650) auf das wahre Ziel der Kunst gerichtet, brachte es aber nicht über die Nachahmung Tizians und Paolo's hinaus und vermischte mit diesen Studien einen etwas leblosen Idealismus. Immerhin ist
a seine Hochzeit von Kana (Academie) ein höchst achtungswerthes und schönes Werk.

Noch später stärkten sich einzelne Talente an dem Vorbild Paolo's und brachten zu guter Stunde sehr ansprechende Werke hervor. So Lazzarini, Angeli, Fumiani, auch Tiepolo (st. 1770), wenn er nicht schmiert. Von Fumiani (st. 1710) ist u. a. die unge-
b heure Deckenmalerei in S. Pantaleone merkwürdig, welche nicht mehr aus vielen einzeln eingerahmten Bildern, sondern aus Einer grossen Composition mit perspectivischer Anordnung in Pozzo's Art (S. 387) besteht, übrigens doch nicht al fresco, sondern auf aufgenagelten Tuchflächen gemalt ist; Thaten und Glorie S. Pantaleons enthaltend. — Pietro Liberi hängt in den Formen schon sehr von Pietro da Cortona ab. Sein Schüler war Carlo Lotti (st. 1698). — Von Piazzetta's Genrebildern wie von den Veduten der beiden Canaletti wird man das Beste ausserhalb Venedigs und Italiens suchen müssen. — Von dem brillanten Orbetto (eigentl. Aless. Turchi aus Verona) ist in öffentlichen Galerien und Kirchen nur Weniges vorhanden.

---

Wie die älteste venezianische Malerei in der Marcuskirche, so hat sich die späteste, die der Nachfolger Tizians, im Dogenpalast (Räume des zweiten Stockweckes) verewigt. Die decorative Anordnung und Einrahmung wurde oben (S. 291) geschildert; hier handelt es sich wesentlich um die Frage: wie die Künstler ihr Gesammtthema: die Verherrlichung Venedigs, auffassen.

c Schon im Atrio quadrato empfängt uns Tintoretto mit einem jener Votivbilder (an der Decke), welche den Dogen mit Heiligen und Allegorien umgeben darstellen, wovon unten. — Die perspectivische

Untensicht, welche wir fortan in den Deckenbildern aller Säle durchgeführt finden werden, ist selbst bei schwebenden Figuren in der Regel keine absolute, sondern eine halbe, eine Art von Schiefsicht. Es liess sich schon fragen, ob an Decken überhaupt, ob vollends an flache Decken figürliche Darstellungen gehörten; ferner, wenn es durchaus grosse reiche Compositionen sein sollten, ob nicht die gewöhnliche einfache Vorderansicht und die ideale, strenge Composition den Vorzug verdienten vor diesen künstlich verschobenen und illusionsmässig angeordneten Gruppen; die irdischen Ereignisse bleiben in solchen Deckenbildern doch unglaublich, und die himmlischen wollen überhaupt anders angeschaut sein als nach dem Massstab der räumlichen (und obendrein für das Einzelne ganz naturalistischen) Wirklichmachung. Genug — innerhalb des Irrthums, welchen alle Maler des Dogenpalastes theilen, giebt es doch grosse Unterschiede, und Paolo wird uns stellenweise sehr zu vergnügen, selbst zu überzeugen wissen.

Sala delle quattro porte. Tizians grosses, spätes, noch a herrlich gemaltes Präsentationsbild, ein rechtes Denkmal der Gegenreformation; der Doge Ant. Grimani vor der in voller Glorie erscheinenden Fides knieend. — Die Schlachtenmaler dieses und anderer Säle durften durch freie Phantasietrachten und Episoden aller Art das Historische an ihrem Gegenstand völlig in den Schatten stellen. — Die Ceremonienbilder, so wichtige Facta sie darstellen mögen, wie z. B. die Verbindung mit Persien (Empfang der pers. Gesandten, von Carlo Caliari), sind dramatisch ganz gehaltlos. So auch der Empfang Heinrichs III., von Andrea Vicentino. Zu dieser Art von Auffassung gehört der heitere Fleiss eines Carpaccio, dem man um der Detailschönheit willen die Abwesenheit aller höhern Dramatik gern zu Gute hält. — In Tintoretto's Deckenbild ergötzt die ceremoniöse Höflichkeit, mit welcher Jupiter die Venezia aus dem götterreichen Olymp zum adriatischen Meer herab führt.

Sala dell'anticollegio. Die vier mythologischen Wand- b bilder Tintoretto's sind von seinen bestgemalten, aber freudlos gedacht, hässlich in den Bewegungen; man sehe, wie Venus zur Krönung der Ariadne herbeischwebt. — Jacobs Rückkehr nach Kanaan ist ein wichtiges Haupt- und Urbild derjenigen Palette, aus welcher Jacopo Bassano und die Bassaniden jene Hunderte von ländlichen

Scenen gemalt haben. — Paolo Veronese: der Raub der Europa, schönster Beleg für die venezianische Umdichtung des Mythologischen in eine theils pomphaft theils anmuthig sinnliche Wirklichkeit; das Vorgefühl der seltsamen Abreise, die eilige Toilette, wozu die Putten Blumen und Kränze bringen, bilden einen köstlichen Moment. — An der Decke eine thronende Venezia Paolo's, al fresco, das einzige politische Bild dieses Saales, wo der venez. Staat sonst nur das Schönste verlangt, das im Bereich seiner damaligen Künstler liegt.

a Sala del collegio. Tintoretto's vier grosse Votivbilder von Dogen, welche, meist steinalt, in ihrer halbbyzantinischen Amtstracht vor der Madonna oder Christus knieen und dabei von zahlreichen Heiligen empfohlen werden. Ihre streng ceremonielle Andacht würde besser in Mosaiken passen als in die oft sehr affectvolle und bewegte heilige Gesellschaft, unter welche sich hier und anderswo auch allegorische Personen handelnd mischen. Übrigens ist schon das Breitformat dem überirdischen Inhalt nicht günstig; die Visionen müssen zur ebenen Erde herabrücken. — Viel mehr Wärme zeigt an einem dankbarern Gegenstand (hintere Wand) Paolo Veronese; sein Sieger von Lepanto, Seb. Veniero, kommt in hastiger Begeisterung heran, um von seinen Begleitern S. Marcus, Venezia, Fides, S. Justina dem niederschwebenden Christus empfohlen zu werden. — Die sämmtlichen 11 Gemälde und 6 Chiaroscuri der Decke gehören vollends zu P.'s schönsten und frischesten Malereien; hier u. a. wieder eine thronende Venezia mit zwei andern Göttinnen, welche zeigen, wie sich P. bei der Untensicht zu helfen wusste; er gewann seinen allerliebsten Fettköpfchen gerade diejenigen Reize der Bildung und des Helldunkels, welche sich nur hier offenbaren, ganz meisterlich ab.

b Sala del Senato. Hier fahren Tintoretto und Palma giov. mit ihren Votivbildern fort; u. a. eine auf Wolken niederschwebende Pietà von 2 Dogen angebetet. — Das Äusserste von Lächerlichkeit leistet Palma's Allegorie der Liga von Cambray; die Stierreiterin stellt das „verbündete Europa" vor. — Noch ein Programm der Orthodoxie von Dolabella: Doge und Procuratoren beten die Hostie an, die auf einem von Geistlichen und Armen umgebenen Altar steht. — Tintoretto's Deckenbild zeigt, wie ihn Michelangelo irre gemacht hatte; statt Paolo's Naivetät und Raumsinn ein wüstes Durcheinanderschweben. —

(V o r z i m m e r d e r C a p e l l e : gute Bilder von Bonifazio und Tintoretto; über Tizians S. Christoph s. S. 970, g.) a

S a l a d e l c o n s i g l i o d e' D i e c i. Grosse, friesartige Ceremonienbilder von Leandro Bassano, Marco Vecellio und dem Aliense, in dessen „Anbetung der Könige" Zug, Gepäck und Episoden zwei Drittheile des Raumes einnehmen. Viele sehr schöne Einzelheiten. — An der Decke fehlt das Mittelbild; ringsum die schön gemalten Allegorien, welche man durchweg dem Paolo zuschreiben möchte, von welchem doch nur der Alte mit dem reizenden jungen Weib herrührt; das Übrige ist von dem wenig genannten Ponchino, gen. Bazzacco. b

S a l a d e l l a B u s s o l a. Die Übergaben von Brescia und Bergamo, mit guten Episoden, vom Aliense. — In der S a l a d e' c a p i geringere allegorische Malereien. c

Noch immer keine römische Geschichte, welche sonst in italienischen Rathspalästen so unvermeidlich ist? Es lag ein gerechter und grossartiger Stolz darin, dass man sie im Dogenpalast zu Venedig entbehren konnte.

S a l a d e l m a g g i o r c o n s i g l i o. In den historischen Wandbildern wird der Moment (fast lauter Ceremonien und Schlachten) in der Regel durch Accessorien erstickt. Volksgewühl und Handgemenge, ohne irgend ein Liniengefühl und ohne rechte Naivetät vorgetragen, ermüden den Blick sehr bald. Auch der Kunstverderber Federigo Zuccaro hat sich hier eingedrängt. — Tintoretto's colossales Paradies galt damals gewiss für schöner als Michelangelo's Weltgericht und ist jedenfalls viel mehr werth als die Kuppelmalerei des Domes von Florenz. Allein der Realismus dieser Gestalten ist mit ihrer vorausgesetzten Coexistenz im Raume ganz unverträglich; Alles ist dermassen angefüllt, dass auch die fernste Tiefe wieder eine ziemlich nahe Wand von Gesichtern zeigt. Um lauter Lebendiges zu geben, beschränkte T. die Wolken auf das Nothwendigste und liess seine Heiligen in einer Art schweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar nichts lehnen und liegen, dass dem Beschauer in ihrem Namen schwindlig wird; die fliegenden Engel wirken wahrhaft wohlthätig daneben. Die Composition zerstreut sich in lauter Farben- und Lichtflecke, und nimmt nur in der Mitte einen bessern Anlauf. Aber die grosse Menge vorzüglicher Köpfe, meist auf dem hellen Grunde ihres Nimbus, geben d

diesem Werke immer einen hohen Werth. — Von den drei grossen Deckenbildern werden die des Tintoretto und Palma giov. weit übertroffen von demjenigen des Paolo: Venezia, vom Ruhme gekrönt. Schon die Untensicht und die bauliche Perspective sind weit sorgfältiger gehandhabt; dann hat P. das Allegorische und Historische auf die obere Gruppe beschränkt, wo seine Wolkenexistenz in Linien und Farben ganz harmonisch mit der Architektur in Verbindung gebracht ist; auf der untern Balustrade sieht man nur schöne Frauen, weiter unten zwei wachthabende Reiter und Volk, als Zuschauer der himmlischen Ceremonie; höchst weislich sind zwei grosse Stücke Himmel frei gelassen, ein Athemschöpfen, das Tintoretto dem Beschauer nirgends gönnt; endlich hat Paolo seinem heitern Schönheitssinn einen wahren Festtag bereiten wollen, dessen Stimmung unfehlbar auf den Beschauer übergeht.

a Sala dello Scrutinio. Nichts von Bedeutung als das Weltgericht des jüngern Palma, und auch dieses nur der Farbe halber.

Als Ganzes offenbar das Werk allmäliger, wechselnder Entschlüsse, bildet diese Decoration immerhin ein Unicum der Kunst. Ob der Geist, welcher uns daraus entgegenweht, ein vorherrschend wohlthuender ist, und ob die damalige Kunst im Namen der wunderbaren Inselstadt nicht eher eine andere Sprache hätte reden müssen, darüber mag die Empfindung eines Jeden entscheiden.

---

Im Grossen und Ganzen war die Malerei, mit Ausnahme der venezianischen Schule, schon in kenntlicher Ausartung begriffen etwa vom Jahr 1530 an; ja es liesse sich behaupten, dass nach Rafaels Tode kein Kunstwerk mehr zu Stande gekommen, in welchem Form und Gegenstand ganz rein in einander aufgegangen wären; selbst die spätern Werke der grössten Meister imponiren eher durch alle andern Vorzüge als gerade durch diesen, wie schon oben mehrfach angedeutet wurde.

Die Schüler der grossen Meister traten nun in das verhängnissvolle Erbe derselben ein. Sie bekamen die Kunst unter früher nie

erhörten Bedingungen in die Hände; alle zünftige und locale Gebundenheit hatte aufgehört; jeder Grosse und jede Kirchenverwaltung verlangten für ihre Gebäude einen monumentalen Schmuck von oft ungeheurem Umfang und in grossem Styl. Aufgaben, zu welchen eben Rafael und Michelangelo mit Aufwand aller ihrer Kräfte hingereicht hatten, gelangten jetzt bisweilen an den Ersten Besten, wurden auch wohl das Ziel, nach welchem Ehrgeiz und Intrigue um die Wette rannten.

Den wahren Höhegrad des jetzt zur Mode gewordenen Kunstsinnes sahen die klügern Künstler ihren Gönnern sehr bald ab. Sie bemerkten, dass die Herren vor Allem rasch und billig bedient sein wollten, und richteten sich auf Schnelligkeit und die derselben angemessenen Preise ein. Sie sahen auch recht wohl, dass man an Michelangelo weniger das Grosse, als die phantastische Willkür und ganz bestimmte Äusserlichkeiten bewunderte, und machten ihm nun dieselben nach, wo es passte und wo nicht. Ihre Malerei wird eine Darstellung von Effekten ohne Ursachen, von Bewegungen und Muskelanstrengungen ohne Nothwendigkeit. Endlich richteten sie sich auf Das ein, was die meisten Leute von jeher in der Malerei vorzüglich geschätzt haben: auf Vieles, auf Glänzendes und auf Natürliches. Dem Vielen genügten sie durch Vollpfropfen der Gemälde mit Figuren, auch mit ganz müssigen und störenden; dem Glänzenden durch ein Colorit, das man ja nicht nach dem jetzigen Zustande der meisten betreffenden Bilder beurtheilen darf, indem ehemals eine freundliche Farbe mit hell oder changeant aufgetragenen Lichtern neben der andern sass. Das Natürliche endlich wurde theils durch grundprosaische Auffassung und Wirklichmachung des Vorganges, theils durch ganz naturalistische Behandlung einzelner Theile erreicht, welche dann neben dem übrigen Bombast beträchtlich absticht. — Der grösste Jammer aber ist, dass manche der betreffenden Künstler, sobald sie nur wollten oder durften, den echten Naturalismus und selbst ein harmonisches Colorit besassen, wie namentlich ihre Bildnisse beweisen.

Eine Zeitlang verlangte die Mode lauter Gegenstücke zum jüngsten Gericht, und es entstanden jene Gewimmel nackter (oder enggekleideter) Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen auf einem Raum, der sie nicht zum dritten Theil beher-

bergen könnte, durcheinander stürzen. Gemässigt, räumlich denkbar
und zum Theil edel ist von diesen Bildern am ehesten Daniel da
a Volterra's Kindermord (Uffizien in Florenz) zu nennen, und bei
b Bronzino's „Christus in der Vorhölle"[1]) wird man wenigstens den
Müssiggang und die Überfülle so vieler gewissenhaft studirter nackter
Form beklagen; anderes der Art ist aber vollkommen unleidlich, zumal durch Vermischung mit Reminiscenzen aus dem jüngsten Gerichte
selbst. — So insgemein die Stürze der Verdammten, die Hinrichtungen
c der 40 Märtyrer[2]), die Marter des heil. Laurentius (grosses Fresco
Bronzino's im linken Seitenschiff von S. Lorenzo in Florenz), die
Darstellung der ehernen Schlange, u. A. m. Auch der Bildhauer
d Bandinelli concurrirte und liess Paradiesbilder nach seinen Entwürfen malen (Pal. Pitti).

In der Folge bekam die grosse und freche Improvisation historischer, sowohl biblischer als profaner Gegenstände einen wahren Schwung. Man malte Alles, was verlangt wurde, und versetzte das Historische mit Allegorie und Mythologie ohne alles Mass. Vasari (1512—1574), bei grosser Begabung beständig bemüht, dem Geschmack seiner Leute zuvorzukommen, in der Ausführung so sauber und ordentlich, als man bei gewissenloser Schnellproduction sein kann, tritt wenigstens die einfachsten Gesetze der Kunst noch nicht geflissentlich
e mit Füssen (Fresken in der Sala regia des Vaticans; Gastmahl des
f Ahasverus in der Academie zu Arezzo; Abendmahl in S. Croce zu
Florenz, Cap. del Sagramento; andere Bilder in ders. Kirche, die unter
seiner Aufsicht ihre meisten jetzigen Altargemälde erhielt; Mehreres
g in S. Maria novella; sehr gedankenlos die zahllosen Malereien im
h grossen Saale des Pal. vecchio). — Auch sein Genosse Francesco
Salviati (1510—1563) hat bei aller öden Manier (Fresken der Sala
i d'Udienze im Pal. vecchio) noch einen gewissen Schönheitssinn, der
ihn vom Schlimmsten zurückhält. — Ganz im Argen liegen erst die

---

*[1]) An dem Bilde desselben Inhaltes im Pal. Colonna zu Rom, welches ebenfalls dem B. zugeschrieben wird, müsste jedenfalls die Jahrzahl 1523 falsch sein, wenn sie sich darauf befindet. Es beruht erst auf dem Weltgericht. — Eher von Marc. Venusti?

[2]) Ein Sujet, für welches jener verlorene Carton des Perin del Vaga einen begeisterten Wetteifer geweckt haben muss. — In der Sacramentscapelle zu S. Filippo Neri in
** Florenz ein Bild der Art von Stradanus.

Brüder Zuccaro, Taddeo (1529—1566) und Federigo (st. 1609),
indem sie den grössten systematischen Hochmuth mit einer bei ihrer
Bildung wahrhaft gewissenlosen Formliederlichkeit verbinden. Erträg-
lich und bisweilen überraschend durch Züge grossen Talentes in ihren
Darstellungen der Zeitgeschichte (vordere Säle im Pal. Farnese zu a
Rom; Sala regia des Vaticans; Schloss Caprarola mit der farnesischen b
Hausgeschichte) werden sie in ihren unergründlichen (weil literarisch
erarbeiteten) Allegorien (Casa Bartholdy in Rom, und Domkuppel zu c
Florenz) komisch bedauernswerth. — Ein anderer grosser Entrepre-
neur, hauptsächlich für Rom und Neapel, war in der spätern Zeit des
XVI. Jahrh. der Cavaliere d'Arpino (eigentl. Giuseppe Cesari, geb.
um 1560, st. 1640); nicht barock, aber mit einer seelenlosen all-
gemeinen Schönheit oder Eleganz behaftet, die nur selten (Cap. Olgiati d
in S. Prassede zu Rom; Zwickelbilder der Cap. Pauls V. in S. Maria e
maggiore) einer edlern Wärme Platz macht. — Die Mitstrebenden
dieser vielbewunderten Meister haben vorzüglich in Rom eine unglaub-
liche Menge von Fresken hinterlassen. — Von dem ältern Tempesta
und Roncalli dalle Pomarance rühren z. B. die vielen gräss-
lichen Marterbilder in S. Stefano rotondo her, merkwürdig als Beleg f
dessen, was die Kunst sich wieder von Tendenzgegenständen musste
aufbürden lassen, seitdem sie sich selbst erniedrigt hatte. — Von Cir-
cignani-Pomarancio, Paris Nogari, Baglioni, Baldas-
sare Croce (die 2 grossen Seitenbilder in S. Susanna) enthält fast g
jede Kirche, die alt genug ist, irgend etwas, das man nur sieht, um
es baldigst wieder zu vergessen. Denn was nicht empfunden ist, kann
auch nicht nachempfunden werden und prägt sich dem Gedächtniss
nur äusserlich und mit Mühe ein. Bisweilen entschädigt der mehr
decorative Theil, z. B. Füll- und Tragefiguren, den Sinn einiger-
massen.

In Neapel ist einer der besten Manieristen dieser Zeit Simone
Papa d. jüng. (Fresken im Chor von S. Maria la nuova). Auch der h
stets rüstige, oft wüste Improvisator Belisario Corenzio (überall);
der ältere Santafede (Deckenbild in S. Maria la nuova, andere i
Deckenbilder von ihm und der ganzen Schule besonders im Dom); k
der jüngere Santafede (Auferstehung in der Capelle des Monte
di Pietà, gegenüber der Assunta des Ippolito Borghese, beides Haupt- l

a bilder); Imparato (Dom und S. M. la nuova) u. a. geben zusammen das Bild einer zwar entarteten, aber von der michelangelesken Nachahmung nur wenig angesteckten Schule; es fehlt zwar im Componiren an Mässigung und im Ganzen an höherm Geist, allein auch die falsche Bravour fehlt, und die Verwilderung ist keine so unwürdige wie in Rom und anderwärts. Arpino, der eigentlich mit in diese Reihe gehört, machte sich es nur zu leicht. — Der einzige Michelangelist,
b Marco da Siena, kam von aussen. Seine Bilder im Museum sind meist äusserst widrig; die angenehmern Seiten, namentlich ein brillan-
c tes Colorit, entwickelt er in dem „ungläubigen Thomas" (Dom, 2. Cap.
d links) und in der Taufe Christi (S. Domenico maggiore, 4. Cap. r.). (Cola della Matrice malte noch um 1550 in der Art des XV.
e Jahrh.; ein Bild in der Galerie des Capitols.)

---

Ehe wir den Apennin überschreiten, ist es auch in Betreff der bis jetzt Genannten und einiger ihrer Zeitgenossen eine Forderung der Billigkeit, der guten und selbst sehr vorzüglichen Leistungen zu gedenken. Dieselben beginnen da, wo der falsche Pompstyl aufhört.

Von der florentinischen Schule, hauptsächlich von den grossen Porträtmalern[1]) Bronzino und Pontormo ging fortwährend ein belebender Strahl nach dieser Richtung aus. Die Bildnisse Vasari's
f (sein Haus[2]) in Arezzo; Uffizien und Academie in Florenz) und der
g beiden Zuccaro (Pal. Pitti und ein Zimmer in Casa Bartholdy zu Rom, wo die sämmtlichen Mitglieder der Familie in Lunetten al fresco gemalt sind) sind in der Auffassung fast ganz naiv und in der Aus-

---

[1]) Bei diesem Anlass mag der bedeutenden Sammlung von Miniaturporträts in Öl gedacht
* werden, welche zu Florenz theils in den Uffizien (Säle rechts von der Tribuna) theils
** im Pal. Pitti (Durchgang zu den hintern Zimmern der Galerie) immer mehrere zusammen eingerahmt sich vorfinden. Sie geben eine reiche Übersicht dieser ganzen Kunstgattung für die Zeit von 1550 bis 1650. Es lassen sich Deutsche und Venezianer des XVI. Jahrh., Niederländer und Florentiner des XVII. Jahrh. wohl ausscheiden von der dabei am meisten vertretenen Richtung des Bronzino und Scipione Gaetano. — Eine
† kleine Sammlung auch im Pal. Guadagni.

[2]) Jetzt Casa Montauti.

führung wahr. Dem Federigo gelingt auch auf dem idealen Gebiet etwa ein phantastisch schöner Wurf (der todte Christus, von Fackel- a haltenden Engeln beweint, im Pal. Borghese zu Rom), natürlich nur in sehr bedingter Weise. Santi di Tito ist sogar als Historienmaler in dieser Zeit fast ohne Affectation, ja ein einfacher Mensch geblieben. (Mehrere Altarblätter bes. in S. Croce zu Florenz; der b Engelreigen über dem Hauptportal im Dom etc.; der 1. Altar in S. c Marco rechts; Antheil an den Lunetten des grossen Klosterhofes bei d S. Maria novella etc.). Wir werden an diesen Namen wieder anknüpfen müssen bei der Herstellung der florentin. Malerschule, welche nach den bösen Jahrzehnten 1550—1580 beginnt. Unter den Römern ist Pasquale Cati von Jesi (grosses Fresco in S. Lorenzo in Pa- e nisperna zu Rom) gewissermassen ein naiver Michelangelist, Siciolante da Sermoneta (Christi Geburt, in S. Maria della Pace zu f Rom; Taufe Chlodwigs, in S. Luigi, 4. Cap. rechts) ebenfalls inner- g lich wahr und gemässigt. Dann arbeitete in Rom der aus obiger napolitanischer Reihe stammende Scipione Gaetano, dem es in seiner Beschränktheit immer ein solcher Ernst ist, dass eine Anzahl ganz vortrefflich naiver, wenn auch etwas harter Porträts zu Stande kamen (vatican. Biblioth.; Pal. Colonna etc.). In idealen Gegenständen h (heil. Familie, Pal. Borghese; Vermählung der heil. Catharina, Pal. i Doria; Mariä Himmelfahrt, linkes Querschiff von S. Silvestro di Monte k cavallo) ist er nach Vorzügen und Mängeln seiner heimischen Schule verwandt und erfreut durch ein saftiges Colorit.

Sogar eine ganze Schule, diejenige von Siena, ist vorherrschend wahr und lebendig geblieben; ein nobler Naturalismus, der seinen Anhalt an Andrea del Sarto und Sodoma sucht, beseelt die bessern Werke eines Francesco Vanni (1565—1609; in S. Domenico zu Siena l alles, was in der Catharinencapelle nicht dem Sodoma angehört; in S. M. di Carignano zu Genua, Alt. r. neben d. Chor, die letzte Commu- m nion der heil. Magdalena, etc.), eines Arcangelo und Ventura Salimbeni (Fresken im Chor des Domes von Siena mit den Ge- n schichten der heil. Catharina und eines heil. Bischofs; im Unterraum von S. Caterina das 2. Bild, r.), eines Domenico Manetti, u. A. m. o

Viele der genannten Maler verschiedener Schulen waren mehr oder weniger influenzirt von einem merkwürdigen, meist abseits in

seiner Heimath Urbino lebenden Meister, Federigo Baroccio (1528—1612). Seine geschichtliche Bedeutung liegt darin, dass er die Auffassungsweise Correggio's, als dessen eigene parmesanische Schule sie aufgegeben hatte, bis zum Auftreten der Bologneser fast allein mit Eifer vertrat; freilich genügte seine Begabung dazu keinesweges ganz, und neben echtem Naturalismus und einer wahren Begeisterung für sinnliche Schönheit muss man sich mancherlei affectirte Mienen und Geberden, glasartige Farben, und ein hektisches Roth an den beleuchteten Stellen der Carnation gefallen lassen. Das schönste
a Bild, so ich von ihm kenne, ist der Crucifixus mit Engeln, S. Sebastian, Johannes und Maria, im Dom von Genua (Cap. rechts vom Chor); — das fleissigste und grösste die „Madonna als Fürsprecherin
b der Kinder und Armen", in den Uffizien, mit vortrefflichen genreartigen
c Partien; — das „Noli me tangere" in der Gal. Corsini zu Rom und
d (kleiner) in den Uffizien hat ebenfalls noch eine wahre Naivetät. —
e Wogegen die meisten Bilder in der vatican. Galerie und die übrigen in den Uffizien zu den affectirtern gehören; in dem Porträt des Herzogs Guidobaldo II von Urbino konnte gerade B. die kleinliche Hübschheit
f und den kriegerischen Aufputz gut wiedergeben. (Uff. und bei Ca-
g muccini in Rom.) — Grosse bewegte Kreuzabnahme im Dom von Perugia (rechts). — Die neuflorentinische Schule, von welcher unten die Rede sein wird, schloss sich wesentlich an Baroccio an.

In Genua war der Manierismus schon bei den Schülern des Perin del Vaga in vollem Gange. Giov. Batt. Castello, Calvi, die jüngern Semini, auch der etwas bessere Lazzaro Tavarone geriethen ob dem beständigen Fassadenmalen (S. 293) in eine wahre Verstockung; sie bilden einen ganz besonders ungeniessbaren Ableger der römischen Schule. — Ihnen gegenüber stand der einsame Luca Cambiaso (1527—1580 od. 85), der aus eigenen Kräften, ohne Moretto und Paolo Veronese zu kennen, ein ähnliches Resultat erreichte: einen gemüthlich veredelten Naturalismus, der auch für den Ausdruck des höhern Seelenlebens ein würdiges Gefäss sein konnte. Sein stets gedämpftes Colorit ist harmonisch und klar; erst in der spätern Zeit, da auch seine Naivetät erlahmte, wird es dumpfer. Seine Madonna ist eine echte, liebenswürdige Genueserin ohne ideale Form, das Kind immer naiv und schön bewegt, die Heiligen voll innigsten Ausdruckes;

Altarbilder dieser Art sind in der Regel ein Stück Familienscene, heiter
ohne Muthwillen. (Dom von Genua: Altar des rechten Querschiffes: a
Madonna mit Heiligen; Cap. links vom Chor: sechs Bilder; 3. Alt. r.:
S. Gothardus mit Aposteln und Donatoren. — Pal. Adorno: Madonna b
im Freien sitzend mit 2 Heiligen. — Uffizien: Madonna als junge c
Mutter sich auf das Kind niederneigend.) — Seine ganze Kraft aber
hat C. zusammengenommen in der grossen Grablegung (S. M. di Ca- d
rignano, Altar links unter der hintern linken Nebenkuppel). Ruhig,
ohne alles wilde Pathos, ohne Überfüllung, entwickelt sich der Moment
in edeln, energischen Gestalten von tiefinnerlichem Ausdruck; eine
frische Oase in der Epoche der Bravour und der Süsslichkeit. — In
bewegten Scenen kann der Meister schon wegen des mangelnden
Raumgefühls nicht genügen; zudem sind dieselben meist aus seiner
spätern Zeit. (Drei Bilder im Chor von S. Giorgio; — Transfigura- e
tion und Auferstehung in S. Bartolommeo degli Armeni.) — Seine
mythologischen u. a. decorativen Malereien in den Hallen genuesischer
Paläste und in S. Matteo (die Putten an den Gewölben) stehen we- f
nigstens um ein Beträchtliches höher als die Arbeiten der Schulge-
nossen; zwei mytholog. Bilder im Pal. Borghese zu Rom. Von der g
schön gebauten Gruppe der Caritas (Berliner Museum) eine Copie von
der Hand des Capuccino im Pal. Brignole zu Genua. — Wer die edle h
Persönlichkeit des Mannes will kennen lernen, suche im Pal. Spinola i
(Str. nuova) das Doppelporträt auf, in welchem er, sich selbst malend,
vor der Staffelei abgebildet ist.

Im übrigen Oberitalien sind die in diese Zeit fallenden Mitglieder
der Malerfamilie Campi von Cremona dem Verfasser nur aus den
Bildern der Brera in Mailand bekannt, wonach sie über das Vermö- k
gen eines Vasari und Salviati kaum hinauskamen; — Calisto Piazza
von Lodi (S. 978) erscheint in den Bildern derselben Sammlung doch
nur als ein edlerer Manierist; — unter den Manieristen von Mailand
selbst ist Enea Salmeggia, gen. Talpino, immer sorgfältig, bis-
weilen schön und zart, meist aber zaghaft und kraftlos (Bilder ebenda);
— die drei ältern Proccacini dagegen, Ercole geb. 1520, Camillo
geb. 1546, Giulio Cesare geb. 1548, höchst resolut, im Einzelnen
brillant, im Ganzen wild überladen; sie bilden den Übergang zu der mai-
ländischen Schule des XVII. Jahrh., welche mit Ercole Procaccini dem

Jüngern, Nuvolone und den beiden Crespi eine eigenthümliche Vollendung erreicht.

In Ferrara geht die ältere Schule in den Manierismus über mit
Bastianino (1532—85), einem schwachen Nachahmer des Michel-
a angelo; Certosa, Querschiff rechts: die Kreuzerhöhung; — Ateneo:
b Madonna mit Heiligen, Verkündigung. — Von Dosso's Schülern gehört
c hierher: Bastarolo (st. 1589); Bilder im Gesù, erster Altar rechts:
Verkündigung, erster Altar links: Crucifixus. — Ausserdem der platte
d Nic. Roselli; Altarbilder der Certosa. — Der begabteste, bisweilen
angenehm phantastische Manierist von Ferrara war aber Scarsellino,
e von welchem in S. Benedetto eine ganze Anzahl von Bildern und in
f S. Paolo die Fresken fast sämmtlicher Gewölbe herrühren; in der
Halbkuppel des Chores eine grosse, interessante Himmelfahrt des Elias
g in einer Landschaft. In den Uffizien: ein vornehmes Kindbett, etwa
der Elisabeth, in der Art des Fr. Franck und M. de Vos. Manches
h in der Gal. von Modena.

In Bologna ist zunächst die sehr bedeutende Kunstübung merkwürdig, welche von Bagnacavallo und Innocenzo da Imola an quantitativ beträchtlich zunimmt. Erquickliches wird man freilich aus dieser Zeit wenig finden; doch ist den meisten der betreffenden Maler eine saubere Genauigkeit eigen, welche für jede Schule ein werthvolles Erbe heissen darf, weil sie eine gewisse Achtung der Kunst vor sich selber beweist. Es mag genügen, einige der bessern Bilder zu nennen.
i Von Lorenzo Sabbatini (st. 1577): in der vierten Kirche
bei S. Stefano (S. Pietro e Paolo genannt), links neben dem Chor:
Madonna mit Heiligen. — Von Bart. Passerotti (st. 1592): in
k S. Giacomo maggiore, fünfter Altar rechts: thronende Madonna mit
fünf Heiligen und Donator. — Von Prospero Fontana (1512—1597):
l in S. Salvatore das Bild der dritten Cap. rechts; in der Pinacoteca
m eine gute Grablegung; in S. Giac. magg., sechster Altar rechts, die
Wohlthätigkeit des heil. Alexius. — Von seiner Tochter Lavinia ein
n Bild in der Sacristei von S. Lucia. — Von Dionigi Calvaert aus
o Antwerpen (st. 1619): ai Servi, vierter Altar rechts, grosses Paradies.
p — Von Bart. Cesi (1556—1629): Bilder hinten im Chor von S. Do-
q menico, und in S. Giacomo magg., erster Altar links im Chorumgang.
— Von den Genannten, sowie von Sammachini, Naldini u. A.

Bilder in der Pinacoteca. (Über Laureti vgl. S. 964.) — Sie alle a
überragt der schon als Baumeister (S. 347) genannte Pellegrino Tibaldi (1527—1591), welchen die Caracci als den wahren Repräsentanten des Überganges von den grossen Meistern auf ihre Epoche anerkannten. Er ist einer von den Wenigen, welche dem emsigen Naturstudium treu blieben und die Formen nicht aus zweiter Hand produciren wollten; seine Fresken im untern Saal der Universität ent- b
halten u. a. jene vier nackten, auf bekränzten Balustraden sitzenden Füllfiguren, deren Trefflichkeit neben den mythologischen Hauptbildern wunderbar absticht; — das grosse Fresco in S. Giacomo mag- c
giore aber (Cap. am rechten Querschiff) ist auch in der Verwirklichung eines bedeutenden symbolischen Gedankens („Viele sind berufen, Wenige auserwählet") beinahe grossartig zu nennen; von den Fresken in der Remigiuscapelle zu S. Luigi de' Francesi in Rom (vierte Ca- d
pelle rechts) gehört ihm das schon manierirtere Deckenbild; die Wandbilder mit Chlodwigs Heerzug und Eidschwur sind von Sermoneta und Giac. del Conte.

Für Ravenna ist Luca Longhi zu nennen, der bisweilen noch in der Art der bolognesischen Nachahmer Rafaels (S. 940) an die beste Zeit erinnert, öfter aber sich ins Süsse und Schwache neigt. (Refectorium der Camaldulenser in Ravenna: grosse Hochzeit von Cana.) e

---

Seit den 1580er Jahren beginnt der Manierismus einem neuen, bestimmten Styl zu weichen, der schon als geschichtliche Erscheinung ein hohes Interesse hat. Der Geist der Gegenreformation, welcher damals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstyles hervorbrachte, verlangt zugleich von der Malerei eine möglichst aufregende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände; einen höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehnens danach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem Formenreiz. Bei Anlass der Sculptur, welche 50 Jahre später den Bahnen der Malerei folgte, wurden vorläufig (S. 692) die wesentlichen Mittel

dieser modernen Kunst hervorgehoben: der Naturalismus in den Formen sowohl als in der ganzen Auffassung des Geschehenden (Wirklichkeit) und die Anwendung des Affectes um jeden Preis. Auf diesen ihren geistigen Inhalt hin werden wir im Folgenden die Malerei von den Caracci bis auf Mengs und Batoni zu prüfen haben und zwar als ein — wenn auch vielgestaltiges — Ganzes. Wo die Kunst so in die Breite geht wie hier, wäre eine Einzelcharakteristik der Maler die Sache eines umfangreichen Buches; wir müssen uns damit begnügen, die wichtigern unter den Tausenden in einer vorläufigen Übersicht zu nennen. Nicht eine Anleitung zur speciellen Kennerschaft, sondern die Feststellung anregender Gesichtspunkte für diese Periode überhaupt muss unser Zweck sein. In den auf die Übersicht folgenden fragmentarischen Bemerkungen wird wenigstens jedes Hauptwerk bei irgend einem Anlass vorkommen, allerdings oft in beschränkendem Sinn, in nachtheiliger Parallele mit den Werken der goldenen Zeit. Dass diess nicht geschieht, um Missachtung zu erwecken, oder gar um von der Betrachtung der betreffenden Werke abzulenken, wird man beim Durchlesen des Ganzen inne werden. Irgend eine systematische oder gar eine sachliche Vollständigkeit ist hier nicht zu verlangen.

---

Die Anfänger der neuen Richtung sind theils Eklektiker, theils Naturalisten im besondern Sinne. — Die Beseitigung der unwahren Formen und der conventionellen Ausdrucksweisen schien dieser doppelten Anstrengung zu bedürfen: eines Zurückgehens auf die Principien der grossen Meister der goldenen Zeit und einer völligen Hingebung an die äussere Erscheinung. Der Eklekticismus enthält einen innern Widerspruch, wenn man ihn so auffasst, als sollten die besondern Eigenthümlichkeiten eines Michelangelo, Rafael, Tizian, Coreggio in Einem Werke vereinigt werden; schon das Verfolgen und Nachahmen der Eigenthümlichkeiten einzelner grosser Meister hatte ja eben die Manieren hervorgerufen, denen man entfliehen wollte. Allein im Sinne eines allseitigen Studiums aufgefasst war er höchst nothwendig.

In der neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Principien der grossen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige. Es giebt Bilder derselben, welche in der

Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mit sammt vielen abgeleiteten Schulen dauernd abhängig, allein diess Verhältniss erstreckt sich nur ausnahmsweise bis in die vollständige Reminiscenz und sinkt nie bis zur seelenlosen Ausbeutung.

Die Stifter waren Lodovico Caracci (1555—1619) und seine Neffen Annibale (1560—1609) und Agostino (1558 bis 1601), der letztere mehr durch seine Kupferstiche als durch Gemälde einflussreich. Annibale ist es vorzüglich, durch welchen der neue Styl seine Herrschaft über Italien gewann.

Unter ihren Schülern ist der gewissenhafteste Domenichino (eigentlich Domenico Zampieri, 1581—1641), der am Höchsten begabte Guido Reni (1575—1642); ausserdem Francesco Albani (1578—1660); der freche Giov. Lanfranco (1581—1647); Giac. Cavedone (1577—1660); Alessandro Tiarini (1577 bis 1658); der Landschaftsmaler Giov. Franc. Grimaldi u. A.

Schüler des Albani: Gio. Battista Mola; Pierfrancesco Mola; Carlo Cignani; Andrea Sacchi, welcher nach der Mitte des XVII. Jahrh. die letzte römische Schule gründete und u. a. den Carlo Maratta (1625—1713) zum Schüler hatte.

Schüler des Guido Reni: Simone Cantarini gen. Simone da Pesaro; Giov. Andrea Sirani und dessen Tochter Elisabetta Sirani; Gessi; Canuti; Cagnacci u. A.

Nur kurze Zeit war Guercino (Giov. Francesco Barbieri, geb. 1590 zu Cento, wo noch bedeutende Malereien von ihm sind, st. 1666) in der Schule der Caracci gewesen; er verschmolz später ihre Principien mit denjenigen der Naturalisten. — Unter seinen Schülern sind Mehrere des Namens Gennari, darunter Benedetto der be- a
deutendste. (Gal. von Modena.)

Bei einem andern Schüler der Caracci, Lionello Spada (1576 bis 1621), hat die naturalistische Art im engern Sinn die Oberhand (Gal. von Parma und Modena); — ähnlich bei Bartol. Schedone b
oder Schidone von Modena (st. jung 1615), der sich Anfangs besonders nach Correggio gebildet hatte. (Gal. von Parma.)

Ein mittelbarer Schüler der Caracci, vermuthlich durch Domenichino, ist Sassoferrato (eigentlich Giov. Battista Salvi, 1605 bis 1685), ein Eklektiker in ganz anderm Sinne als alle Übrigen.

Mit Cignani und Pasinelli geht die bolognesische Schule in das allgemeine Niveau hinüber, welches gegen 1700 die ganze Malerei umfasst.

---

Von den andern Schulen Italiens ist keine ganz unberührt geblieben von der bolognesischen Einwirkung, so sehr man sich z. B. in Florenz dagegen wehrte.

Zu den eklektischen Schulen wird zunächst gerechnet: die mailändische. Aus der Familie der Procaccini gehört hieher Ercole der Jüngere; aus ihrer Schule: Giov. Batt. Crespi, gen. Cerano; dessen Sohn Daniele Crespi; Pamfilo oder Pompilo, gen. Nuvolone aus Cremona u. A.

In Ferrara malte Carlo Bonone (1569—1632), ausschliesslich angeregt von den Caracci. Wir werden ihn kennen lernen als eine der schönstgestimmten Seelen jener Zeit.

Sodann die florentinische Schule, welche zum Theil von ihrer eigenen bessern Zeit her einen höhern Zug gerettet hatte (Santi di Tito, S. 999), auch mit Bewusstsein auf Vorgänger wie A. del Sarto zurückging und dann einen bedeutenden neuen Anstoss durch Baroccio erhielt. — Ihre Richtung ist eine wesentlich andere als die der übrigen gleichzeitigen Schulen; in der Composition ist sie principloser und oft überfüllt, in den Farben saftig glänzend und bunt, obwohl die Bessern bisweilen eine sehr bedeutende Harmonie erreichen; ihre Hauptabsicht geht auf sinnliche Schönheit; dagegen bleibt ihr der Affect fast völlig fremd. Da wir desshalb ihre Werke nur ausnahmsweise wieder werden zu nennen haben, so mögen hier bei jedem Maler die wichtigsten Kirchenbilder gleich mit angeführt werden; von den übrigen, in den florentinischen Galerien, wird man das Werthvollste leicht finden.

Alessandro Allori (1535—1607), der Neffe Bronzino's, noch
a halb Manierist. (In S. Spirito, ganz hinten: die Ehebrecherin; in der
b Sacristei: ein Heiliger Kranke heilend; — Chor der Annunziata, erste
c Nische links: Mariä Geburt, 1602; — S. Niccolò, rechts vom Portal: Opfer Abrahams.) — Ebenso Bernardino Poccetti (1542 bis 1612), welcher S. 290 als Decorator genannt worden ist. Er war nebst

Santi di Tito ein Hauptunternehmer jener Lunettenfresken in den floren-
tinischen Klosterhöfen, meist legendarischen Inhaltes. (Chiostro von a
S. Marco; — erster Hof rechts bei den Camaldulensern agli angeli; b
— erster Hof links bei der Annunziata, theilweise von ihm; — Chiostro c
grande, der hinterste links, bei S. Maria novella, theilweise von ihm; d
— grössere Wandfresken im Hof der Confraternita di S. Pietro mar- e
tire.) Aufgaben, an welchen auch die unten zu nennenden oft Theil nah-
men und sich bildeten. Verglichen mit den Malereien der bologn. Chiostri
(z. B. S. Francesco oder ai Servi in Bol.), welche so ungleich besser f
componirt, so viel unbefangener und meisterhafter gezeichnet sind,
behaupten sie doch einen gewissen Vorzug durch das Gemüthliche und
Affectlose, sowie durch den grössern Reichthum der Individualisirung.
— (Wobei immer die drei schönen Lunettenbilder Domenichino's in der
äussern Halle von S. Onofrio zu Rom als das Trefflichste auszunehmen g
sein werden.) — Ausserdem von P. ausgemalt ein ganzer Saal im h
Hôtel des îles britanniques. — In S. Felicita, erster Altar links, die As- i
sunta. — Jac. Ligozzi: Hauptantheil an den Lunetten im Chiostro k
von Ognissanti; — S. Croce, Cap. Salviati, links am linken Querschiff: l
Marter des heil. Laurentius; — S. M. novella, sechster Altar rechts, m
Erweckung eines Kindes. — Jac. (Chimenti) da Empoli
(1554—1640), in der Erzählung nirgends bedeutend, wie die Malereien
im vordern Saal des Pal. Buonarroti beweisen, ist im Individualisiren n
der edelste und würdigste dieser Schule. Hauptbild im rechten Quer-
schiff von S. Domenico zu Pistoja: S. Carlo Borromeo als Wunder- o
thäter, umgeben von Mitgliedern des Hauses Rospigliosi; — Mehreres
im Chor des Domes von Pisa; — S. Lucia de' magnoli in Florenz, p
zweiter Altar links: Mad. mit Heiligen; — Annunziata, Chor, dritte q
Nische rechts. U. s. w. — Lodovico Cardi, gen. Cigoli (1559
bis 1613), der beste Colorist und Zeichner der Schule, dessen Werke
denn auch grösstentheils in die florentinischen Galerien übergegangen
sind. — Von den Altären in S. Croce gehört ihm der sechste rechts, r
Christi Einzug in Jerusalem, und die Trinität am Eingang ins linke
Querschiff. — Von seinem Schüler Ant. Biliverti u. a. die grosse
Vermählung der heil. Catharina sammt Seitenbildern, im Chor der s
Annunziata, 2. Nische r. — Andere Schüler wie Domenico Cresti,
gen. Pasignano, Gregorio Pagani etc. sind in den Galerien

besser repräsentirt. — Francesco Currado (1570—1661); sein
a Hauptwerk hinten im Chor von S. Frediano, Madonna mit vielen
b Engeln und knieenden Heiligen; ausserdem in S. Giovannino: Franz Xavers Predigt in Indien. — Von Cristofano Allori (1577—1621) wird man in den Kirchen vergebens etwas suchen, das seiner berühmten Judith (Pal. Pitti) am Werthe gleichkäme. -- Matteo Ros-
c selli (1578—1650) hat in der Annunziata die Fresken der ersten Cap. rechts und einen Theil der Lunetten im Chiostro gemalt; -- in SS. Mi-
d chele e Gaetano: dritte Cap. rechts, und das linke Seitenbild in der
e zweiten Cap. links; seine gefälligsten Arbeiten im Pal. Pitti etc. — Von den Schülern Matteo's bringt Francesco Furini mit der raffinirt weichen Modellirung des Nackten ein neues Interesse in die Schule; — Giovanni (Manozzi) da San Giovanni (1590—1636) aber wird, offenbar unter bolognesischer Einwirkung, zumal seines Altersgenossen Guercino, der entschlossenste, liebenswürdigste Improvisator der ganzen Schule, der im Besitz einer reichen Palette und einer blühenden Phantasie den Mangel höherer Elemente vollständig vergessen machen kann. Von seinen in diesen Grenzen ganz bedeutenden Fresken wird noch mehrmals die Rede sein. (Allegorien im grossen
f untern Saal des Pal. Pitti; Versuchung Christi im Refectorium der
g Badia bei Fiesole; halbzerstörte Allegorie an der Fronte eines Hauses
h gegenüber von Porta Romana; Geschichte des heil. Andreas in S.
i Croce, 2. Cap. r. vom Chor; in Ognissanti die Malereien der Kuppel und Antheil an den Lunetten des Chiostro; im Gange des linken Hofes
k bei S. Maria la nuova die kleine Frescofigur einer Caritas; — in Rom
l die Halbkuppel von SS. Quattro.) — Endlich Carlo Dolci (1616 bis 1686) ebenfalls aus dieser Schule, welcher den von den Übrigen versäumten Affect in mehrern hundert Darstellungen voll Ekstase wieder einbringt, wovon unten. (Er und alle Vorhergehenden sind
m sehr stark vertreten in der Gal. Corsini zu Florenz.)

Die Schule von Siena hat in dieser Zeit den Rutilio Manetti (1572—1639), dessen herrliche Ruhe auf der Flucht, über dem
n Hochaltar von S. Pietro in castelvecchio zu Siena, alles Übrige aufwiegen möchte. Am ehesten dem Guercino zu vergleichen.

Ein mittelbarer Schüler des Cigoli war Pietro (Berettini) da Cortona 1596—1669, mit welchem die Verflachung des Eklekticis-

mus, die Entweihung der Malerei überhaupt zur hurtigen und gefälligen Decoration eintritt.

---

Der moderne Naturalismus im engern Sinne beginnt auf die grellste Weise mit Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609), der einen grossen Einfluss auf Rom und Neapel ausübte. Seine Freude besteht darin, dem Beschauer zu beweisen, dass es bei all den heiligen Ereignissen der Urzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des XVI. Jahrh.; er ehrt gar nichts als die Leidenschaft, für deren wahrhaft vulcanische Auffassung er ein grosses Talent besass. Und diese Leidenschaft, in lauter gemeinen energischen Charakteren ausgedrückt, bisweilen höchst ergreifend, bildet dann den Grundton seiner eigenen Schule sowohl (Moyse Valentin, Simon Vouet, wozu noch als Nachfolger Carlo Saraceni von Venedig zu rechnen ist), als auch der

Schule von Neapel. Hier ist der Valencianer Giuseppe Ribera gen. lo Spagnoletto (geb. 1593, verschwunden 1656) der geistige Nachfolger Caravaggio's im vollsten Sinne des Wortes, wenn auch in seinem Colorit noch frühere Studien nach Correggio und den Venezianern nachklingen. Neben ihm war ausser dem gen. Corenzio auch Giov. Batt. Caracciolo thätig, welcher sich mehr dem Styl der Caracci anschloss; der grosse Schüler des letztern, Massimo Stanzioni (1585—1656), nahm zugleich auch von Caravaggio so viel an, als mit seiner eigenen Richtung verträglich war. (Sein bedeutendster Schüler: Domen. Finoglia.)

Mittelbare neap. Nachfolger Caravaggio's: Mattia Preti, gen. il cavalier Calabrese (1613—1699), Andrea Vaccaro u. A. m.

Schüler Spagnoletto's: der Schlachtenmaler Aniello Falcone und der in allen Gattungen thätige Salvatore Rosa (1615—1673), dessen Schüler der Landschaftsmaler Bartol. Torregiani, der Historienmaler Micco Spadaro, u. A. — Ein Nachfolger Sp.'s ist auch der bedeutendste sicilian. Maler Pietro Novelli, gen. Morrealese. (Dame und Page, Pal. Colonna zu Rom.) — Schüler des a
Sp., mehr aber des Pietro da Cortona war der in seiner Art grosse Schnellmaler Luca Giordano (1632—1705). Von ihm an tritt

die Verflachung der neap. Malerei ein, welche dann mit Giac. del Po, Solimena (st. 1747), Conca (st. 1764), Franc. di Mura, Bonito u. A. in blosse Decorationsmalerei ausmündet.

In Rom, wo sich alle Richtungen kreuzten, kamen 1600—1650 einige Nebengattungen besonders zu Kräften. Ausser der Landschaftsmalerei (von welcher unten) ist besonders die Genre- und Schlachtenmalerei bedeutend repräsentirt durch einen Schüler des Arpino und später des in diesem Fach besonders zu Rom geschätzten Niederländers Piter von Laar, gen. Bamboccio, nämlich Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), dessen beste Arbeiten sich im Auslande befinden. Sein Schüler war der Jesuit Jaques Courtois, gen. Bourguignon (1621—1671). Als Blumenmaler trat Mario de' Fiori (st. 1673), als Architekturmaler Gio. Paolo Panini (st. 1764) auf.

Seit der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ist Rom zugleich der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, bloss noch decorirenden Schnellmalerei, gegen welche Sacchi und Maratta (Seite 1005) eine nur schwache Reaction bilden. Hier wirkten u. a. Gianfranc. Romanelli (st. 1662), Ciro Ferri (st. 1689), Filippo Lauri (st. 1694), auch der Florentiner Bened. Luti (st. 1724), der Pater Pozzo (S. 387) u. a. m.

---

In Genua schwankt der Styl je nach den Einwirkungen. Gio. Batt. Paggi (1554—1627) erinnert an die damaligen Florentiner
a (S. Pietro in Banchi, 1. Alt. l., Anbetung der Hirten; Dom, 2. Cap. l., Verkündigung); — Domenico Fiasella, gen. Sarzana (st. 1669) gleicht mehr dem Guercino; — Bernardo Strozzi, gen. il capuccino Genovese (1581—1644) ist hochberüchtigt unter den Nachfolgern des Caravaggio; — Benedetto Castiglione (1616—1670) ein frecher Cortonist; — Valerio Castello ebenfalls, doch in der Farbe wärmer; — Deferrari scheint nach Van Dyck studirt zu haben. — Nur der jung verstorbene Pellegro Piola (1607
b bis 1630) hat einen eigenthümlichen schönen Naturalismus entwickelt.
c (Bilder im Pal. Brignole; Puttenfries im Pal. Adorno.)

---

Die Niederländer, Deutschen, Spanier und Franzosen[1]), von welchen Italien viele und zum Theil bedeutende Werke besitzt, werden im Folgenden wonöthig an der betreffenden Stelle mit genannt werden.

---

Innerhalb der Malerei zweier Jahrhunderte (1580 bis um 1780) giebt es natürlich sehr grosse Unterschiede der Richtung, um der so unendlich verschiedenen Begabung der Einzelnen nicht zu gedenken. Ehe von dem Gemeinsamen die Rede sein darf, welches die ganze grosse Periode charakterisirt, muss zunächst auf die Unterschiede in Zeichnung, Formenauffassung und Colorit hingedeutet werden.

Die bolognesische Schule begann als Reaction der Gründlichkeit
gegenüber vom Manierismus, als Selbsterwerb gegenüber vom einsei-
tigen Entlehnen. Ihre Zeichnungsstudien waren sehr bedeutend; bei
Annibale Caracci findet man ausserdem ein vielseitiges Interesse für
alles Charakteristische, wie er denn eine Anzahl von Genrefiguren in
Lebensgrösse gemalt hat. (Pal. Colonna in Rom: der Linsenesser; a
Uffizien: der Mann mit dem Affen; eine grosse Reihe von Genrefiguren b
in Kupferstichen etc.) Gleichwohl begnügt sich die Schule bald mit
einer gewissen Allgemeinheit der Körperbildung und der Gewandungen,
und zwar ist der Durchschnitt, der sich dabei ergiebt, weder ein ganz
schöner noch ein hoher; er ist abstrahirt von Correggio, nur ohne das
unerreichbare Lebensgefühl, auch von dem üppig schweren Paolo
Veronese, nur ohne dessen Alles versöhnende Farbe. Den umständ-
lichsten Beleg gewähren die Fresken der Galerie im Pal. Farnese zu c
Rom, von Annibale und seinen Schülern. Bei wie vielen dieser
Junonen, Aphroditen, Dianen u. s. w. würde man wünschen, dass sie
lebendig würden? Selbst die höchst vortrefflichen sitzenden Aktfiguren
sind doch von keiner hohen Bildung. So fruchtbar die Schule an frischen

---

[1]) Rubens (1577—1640); Van Dyck (1598—1641); Rembrandt (1606—1665); Honthorst (1592—1662); Elzheimer (1574—1620); von der Fam. Breughel bes. Jan, der sog. Sammetbreughel (1568—1625); Paul Bril (1554—1626); eine grosse Anzahl niederländischer Genremaler fast nur in den Uffizien repräsentirt. — Velasquez (1599—1660); Murillo (1618—1682). — Nic. Poussin (1594—1665); Moyse Valentin (1600—1632). Andere bei Gelegenheit zu nennen.

Bewegungsmotiven ist, so fehlt ihr doch im Einzelnen das Schön-
a lebendige. — Albani's mythologische Fresken in einem Saal des Pal. Verospi (jetzt Torlonia, neben Pal. Chigi) in Rom, der bedeutendste Nachklang der farnesischen Galerie, haben im Detail viel Anmuthiges, aber dasselbe Allgemeine.

Wie verschieden ist Guido Reni nicht nur je nach der Lebenszeit, sondern bisweilen in einem und demselben Werke. Von allen modernen Malern nähert er sich bisweilen am Meisten der hohen und
b freien Schönheit und seine Aurora (Casino des Pal. Rospigliosi) ist wohl Alles in Allem gerechnet das vollkommenste Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte; allein die Horen sind in der Bildung von höchst ungleichem Werthe und mit sammt dem Apoll jener einzigen wunderbaren Gestalt der Morgengöttin nicht zu vergleichen. Der be-
c rühmte S. Michael in der Concezione zu Rom (1. Cap. r.) bleibt in Charakter und Stellung unendlich tief unter Rafaels Bild (Louvre). In den weiblichen Köpfen hat sich Guido sehr oft nach Antiken, namentlich nach den Niobiden gerichtet, in den weiblichen Körpern aber nicht selten einer buhlerischen Üppigkeit gehuldigt. (Man sehe die
d Hände seiner Cleopatra im Pal. Pitti, oder die weiblichen Charaktere in dem Bilde des Elieser, ebenda.) — Auch Domenichino, mit seinem grossen Schönheitssinn, hat sich jener bolognesischen Formenallgemeinheit nicht entziehen können. Er ist am ehesten frei davon
e in den beiden herrlichen Wandfresken der Cäciliencapelle (die 2. r.) in S. Luigi de' Francesi zu Rom, auch in mehrern der Frescohistorien
f zu Grottaferrata (Cap. des heil. Nilus). — In seinen Engeln bleibt er sehr sichtbar von Correggio abhängig, wie man z. B. aus dem grossen
g Bilde der Brera zu Mailand (Madonna mit Heiligen) sieht. — Bei Guercino muss man einige köstliche Gestalten der edelsten Bildung (die ihm zu Gebote stand) ausscheiden von den Schöpfungen des ener-
h gischen Naturalisten; so das Bild der Hagar (Brera zu Mailand), die
i Vermählung der heil. Catharina (Gal. zu Modena), auch die Cleopatra
k (Pal. Brignole zu Genua). — Sassoferrato, stets gewissenhaft, erscheint auch in diesen Beziehungen von Rafael inspirirt, doch nicht abhängig.

Bei Caravaggio und den Neapolitanern steht Zeichnung und Modellirung durchgängig um eine beträchtliche Stufe tiefer, da sie

sich auf ganz andere Wirkungsmittel glauben verlassen zu dürfen. So gemein überdiess ihre Formen sind, so wenig kann man doch im einzelnen Fall darauf bauen, dass sie wirklich aus dem Leben gegriffen seien; in ihrer Gemeinheit sind sie nur zu oft auch allgemein. Der gewissenhaften Bilder sind in dieser Schule überhaupt wenige. Von Luca Giordano abwärts fällt die Zeichnung der neap. Schule dem liederlichsten Extemporiren anheim. Luca selbst hält sich noch durch angeborene Anmuth in einer gewissen Höhe.

Bei Pietro da Cortona ist es nicht schwer, eine durchgehende Gleichgültigkeit gegen die wahre Formendarstellung zu erkennen, so wie der Ausdruck seiner Köpfe zum Erschrecken leer wird. Man ahnt auf einmal, dass der sittliche Halt, welchen die Caracci (zu ihrer ewigen Ehre) der Kunst zurückgegeben, von Neuem tief erschüttert ist. Wenn ein Künstler von dieser Begabung das Beste so offenkundig Preis gab, so war nur ein noch weiteres Sinken zu erwarten. Der letzte grosse Zeichner, Carlo Maratta, war durch seine Nachahmung des Guido Reni zu befangen, durch seinen Mangel an individueller Wärme zu machtlos, um auch nur sich selber auf die Länge dem Verderben zu entziehen. (Einzelne Apostelfiguren in den obern a
Zimmern des Pal. Barberini zu Rom; Assunta mit den vier Kirchen- b
lehrern, in S. M. del popolo, 2. Cap. r.) Unmittelbar auf ihn folgen noch ein paar Maler, die in der Formengebung nahezu so gewissenhaft sind als er; man lernt sie z. B. in Pal. Corsini zu Rom kennen, c
die Muratori, Ghezzi, Zoboli, Luti, auch den angenehmsten der Cortonisten: Donato Creti; — ganze Kirchen, wie S. Gregorio, SS. d
Apostoli sind wieder mit leidlich gewissenhaften Altarbildern eines e
Luti, Costanzi, Gauli u. A. gefüllt (von Gauli das Deckenfresco im Gesù, von Costanzi das in S. Gregorio); — ja die höchste Blüthe der römischen Mosaiktechnik, welche gewissermassen nur neben einer gründlichen Ölmalerei denkbar scheint, fällt gerade in die ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrh. (Altarblätter in S. Peter, mosaicirt unter f
der Leitung des Cristofaris.) Allein diese späte, mehr locale als allgemeine Besserung ist das rein äusserliche Resultat academischen Fleisses, ein neuer geistiger Gehalt, eine tiefere Anschauung der darzustellenden Gegenstände war damit nicht mehr verbunden. Den Gipfelpunkt dieser Art von Besserung bezeichnet dann Pompeo Ba-

a toni (1708—1787; Hauptbild: Sturz Simons des Magiers, in S. M. degli angeli, Hauptschiff, links), bei welchem auch das individuelle Gefühl wieder etwas erwarmt; sein deutscher Zeitgenosse Anton Raphael Mengs (1728—1779) aber ist doch vielleicht der einzige, bei welchem wieder die Anfänge einer tiefern idealen Anschauung wahrzunehmen sind, von welcher aus auch die Einzelformen wieder ein höheres und edleres Leben gewinnen. Sein Deckenfresco
b in S. Eusebio zu Rom ist nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affectes wieder die erste ganz feierliche und würdige; seine Gewölbe-
c malereien in der Stanza de' papiri der vaticanischen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Styles; in dem
d Parnass an der Decke des Hauptsaales der Villa Albani wagte er mehr als er durfte, und doch wird man auch hier wenigstens die historische Thatsache nicht bestreiten, dass er zuerst nicht bloss die naturalistische Auffassung im Grossen, sondern auch die conventionelle Formenbildung im Einzelnen durch Besseres und Edleres verdrängt hat. Allerdings vermochte er diess nur durch einen neuen Eklekticismus, und man bemerkt wohl die Anstrengung, mit welcher er die rafaelische Einfachheit mit Correggio's Süssigkeit zu vereinigen suchte. Dass er aber bereits festen Boden unter den Füssen hatte, beweisen z. B.
e seine wenigen Porträts (Uffizien: sein eigenes; Brera: das des Sängers
f Annibali; irgendwo, wenn ich nicht irre, in der Pinacoteca von Bologna, dasjenige Benedicts XIV). Sie sind grossartiger, wahrer, anspruchloser als alle ital. Porträts des Jahrhunderts.

Nic. Poussin hatte keinen sichtbaren Einfluss auf die ital. Historienmalerei geübt.

---

Im Colorit waren die Venezianer und Correggio die Vorbilder der ganzen Periode; später wirken auch Rubens und van Dyck, die geistigen Haupterben Tizians und Paolo's, hie und da ein; Salvator Rosa ist sogar von Rembrandt berührt worden.

Die Caracci haben kein Ölgemälde hinterlassen, welches den rechten festlichen Glanz und die klare Tiefe eines guten Venezianers hätte. Die Schatten sind in der Regel dumpf, die Carnation oft schmutzig bräunlich. Ich halte die Fresken im Pal. Farnese bei weitem

für die grösste Farbenleistung des Annibale. Mit einer ganz meisterhaften Freiheit hat er unter dem Einfluss von Michelangelo's Gewölbemalereien der Sistina (S. 872) seine Darstellung einzutheilen gewusst in Historien und decorirende Bestandtheile; letztere theils steinfarbene Atlanten, theils jene trefflichen sitzenden Aktfiguren, theils Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons etc. Nur bei einer solchen Abstufung nach Gegenständen war die grosse harmonische Farbenwirkung zu erzielen, welche das Ganze trotz einzelner roherer Partien hervorbringt. Alle bessern Maler des XVII. Jahrh. haben hier für ähnliche Aufgaben gelernt; die geringern copirten wenigstens. In Bologna hatten die Caracci z. B. in den Fresken des Pal. Magnani (Fries des grossen Saales) einfachere, aber in ihrer Art nicht minder treffliche decorirende Figuren angebracht (sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je 2 bronzefarbenen Nebenfiguren halber Grösse); Arbeiten, welche in Styl und Colorit viel trefflicher sind als die Historien, denen sie zur Einfassung dienen. Noch die spätesten Nachfolger brachten bisweilen in dieser Gattung Ausgezeichnetes hervor, wie z. B. Cignani's berühmte acht Putten, je zwei mit einem Medaillon, über den Thüren im Hauptschiff von S. Micchele in bosco. Selbst den blossen Decoratoren (Colonna, in S. Bartolommeo a porta Ravegnana, und in S. Domenico, Cap. del rosario, links; — Franceschini, in Corpus Domini; — Canuti, in S. Micchele in bosco, Zimmer des Legaten etc.) geben solche Vorbilder bisweilen eine Haltung, die andern Schulen weniger eigen ist. — Leider sind die vielleicht bestcolorirten Fresken des Lodovico und seiner Schule, in der achtseitigen Halle, welche einen kleinen Hof dieses Klosters umgiebt, auf klägliche Weise zu Grunde gegangen; man kann die Überreste ohne Schmerz nicht ansehen. (Die Compositionen, zum Theil ebenfalls sehr bedeutend, sind durch Stiche bekannt.)

Domenichino ist in der Farbe sehr ungleich; von seinen Fresken möchten in dieser Beziehung wohl diejenigen in S. Andrea della Valle zu Rom, auch sonst Hauptwerke, den Vorzug haben (die Pendentifs mit den Evangelisten; das Chorgewölbe mit den Geschichten des Andreas und allegor. Figuren; — ihr Verdienst wird am besten klar durch den Vergleich mit den untern Malereien der Chorwände, vom Calabrese).

Der grösste Colorist der Schule war, wenn er wollte, Guido
a Reni. Seine Einzelfigur des S. Andrea Corsini (Pinac. von Bologna) möchte in der Delicatesse der Töne unübertroffen sein; vielleicht erreicht noch hie und da ein Bild seiner silbertönigen maniera seconda eine ähnliche Vollendung, etwa z. B. eine seiner Aktfiguren des S. Sebastian (wovon die schönste ebenda, andere a. m. O.); seine beste Aktfigur im Goldton ist (ebenda) der siegreiche Simson, ein Bild venezianischer Freudigkeit. (Zu vergleichen mit dem von heil. Frauen
b gepflegten S. Sebastian seines Schülers Simone da Pesaro, im Pal. Colonna zu Rom.) Von seinen Fresken wird die Aurora um der Haltung willen auf das Höchste bewundert; die grösste Farbenwirkung
c übt aber wohl die Glorie des S. Dominicus (in der Hauptkuppel der Capelle des Heiligen zu S. Domenico in Bologna).

Guercino ist in seinen Farben bisweilen venezianisch klar bis in alle Tiefen, oft aber endet er auch mit einem dumpfen Braun. Das
d grosse Bild der heil. Petronilla (Gal. des Capitols), vorzüglich aber
e der Tod der Dido (Pal. Spada in Rom) zeigen seine Palette von der kräftigsten Seite; die oben (S. 1012, h) genannten Gemälde sind auch in der Farbe edler gemässigt. Von den Fresken sind diejenigen im Ca-
f sino der Villa Ludovisi (Aurora im Erdgeschoss, Fama im Obergeschoss) vorzüglich energisch in der Farbe, ebenso die Propheten
g und Sibyllen in der Kuppel des Domes von Piacenza, nebst den Allegorien in den Pendentifs.

---

Unter den Naturalisten ist der frühste, Caravaggio, von welchem auch Guercin mittelbar lernte, immer einer der besten Coloristen. Freilich schliesst das scharfe Kellerlicht, in welches er und viele Nachfolger ihre Scenen zu versetzen lieben, jenen unendlichen Reichthum von schönen Localtönen aus, welche nur bei der Mitwirkung der Tageshelle denkbar sind; ausserdem ist es bezeichnend, dass trotz aller Vorliebe für das geschlossene Licht die Naturalisten so wenig auf die Poesie des Helldunkels eingingen. Caravaggio's Geschichten
h des S. Matthäus in S. Luigi de' Francesi zu Rom (letzte Cap. l.) sind freilich so aufgestellt, dass sich kaum über die Farbenwirkung urtheilen lässt, mögen auch überdiess stark nachgedunkelt sein; doch

ist so viel (auch aus seinen andern Werken) sicher, dass er mit Absicht auf den Eindruck des Grellen und Unheimlichen ausging und dass die Reflexlosigkeit hiezu ein wesentliches Mittel ist. Bei Rembrandt dagegen herrscht, trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten, ein tröstlicher, heimlicher Klang vor, weil das Sonnenlicht theils unmittelbar, theils mit dem Goldduft der Reflexe die ganze Räumlichkeit erhellt und wohnbar macht. (Beiläufig: ausser einigen
Porträts, wovon unten, scheint nicht bloss die Landschaft in den Uffi- a
zien, sondern auch eine Ruhe auf der Flucht, im Pal. Manfrin zu b
Venedig, ein echtes Werk Rembrandts zu sein.)

Von Caravaggio's Schülern sind die Nichtneapolitaner Carlo Saraceni und Moyse Valentin die farbigsten, auch sonst
ziemlich gewissenhaft. (Von Saraceni: Geschichten des heil. Benno in c
der Anima zu Rom, 1. Cap. r. und 1. Cap. l.; Tod der Maria in S. M. d
della Scala, links; — von Valentin: Joseph als Traumdeuter, Pal. e
Borghese; Enthauptung des Täufers, Pal. Sciarra; Judith, im Pal. f
Manfrin zu Venedig.) g

Spagnoletto wird oft hart, glasig und grell, trotz seiner ve-
nezian. Erinnerungen. So schon in seinem abscheulichen Bacchus vom h
Jahr 1626 (Museum von Neapel); sein heil. Sebastian (ebenda) ist merkwürdig als spätestes mit Liebe gemaltes Bild, vom Jahr 1651. Am meisten venezianisch erscheint mir seine geringe Figur des heil.
Hieronymus (Uffizien, Tribuna). — Stanzioni ist um ein Bedeu- i
tendes milder und weicher; von den Übrigen hat Salvator Rosa, wenn er will, das wärmste Licht und das klarste Helldunkel (Ver-
schwörung des Catilina, Pal. Pitti), sonst aber oft etwas Fahles und k
Dumpfes. Bei Calabrese und mehrern Andern muss man sich mit einer höchst äusserlichen Farbenbravour begnügen.

Pietro da Cortona ist ein so bedeutender Colorist als man es ohne allen Ernst der sachlichen Auffassung sein kann. Seine Farbe ist — man gestatte uns das fade Wort — in hohem Grade freundlich; in den grossen, mehr decorativ als ernstlich gemeinten Gewölbemalereien hat er zuerst sich genau nach demjenigen Eindruck gerichtet, welchen das vom Gedanken verlassene, müssig irrende Auge am meisten wünscht. Vorherrschend ein heller Ton, eine sonnige Luft, bequeme Bewegung der Figuren im lichten Raum, ein oberflächlich

a angenehmes Helldunkel zumal in der Carnation. Deckengemälde der
Chiesa nuova in Rom (in der Sacristei die Engel mit Marterwerk-
b zeugen); Gewölbe des colossalen Hauptsaales im Pal. Barberini; ein
c Saal im Pal. Pamfili auf Piazza navona (?); Anzahl von Plafonds im
d Pal. Pitti (S. 396, a); Wandfresken in einem der Säle daselbst, wo
seine halbe Gründlichkeit widriger erscheint als seine sonstige ganze
Flüchtigkeit. Unter den Staffeleibildern giebt etwa die Geburt der
e Maria (Pal. Corsini) den günstigsten Begriff von seinem Colorit.

Von ihm und von Paolo Veronese geht dann das Colorit des Luca
Giordano aus, welcher sich darin vermöge seines unzerstörbaren
Temperamentes doch bisweilen zu einer wahren Freudigkeit erhebt.
f Im Tesoro zu S. Martino in Neapel hat er die Geschichten der Judith
und der ehernen Schlange binnen 48 Stunden an das Gewölbe gemalt;
g sein S. Franz Xaver, der die Wilden tauft (Museum), ist in 3 Tagen
vollendet, — Beides so, dass an dieser Palette noch immer Einiges
zu beneiden bleibt. Auch seine übrigen Bilder (wovon im Museum
eine Auswahl), ohne einen wirklich sichern Contour, ohne irgend
welche Wahl in Formen oder Motiven, üben doch wesentlich durch
die Farbe, durch die napolitanische Süssigkeit mancher Köpfe, durch
eine gewisse liederliche Anspruchlosigkeit (neben den Prätensionen
eines Salvator und Consorten), durch den ganzen angenehmen Schein
des Lebens einen grossen Reiz aus. — Seine Nachfolger, im besten
Falle brillante Decoratoren mit blühendem Colorit: Solimena:
h Fresken der Sacristeien von S. Paolo und von S. Domenico maggiore;
i grosse Geschichte des Heliodor innen über dem Portal des Gesù nuovo;
k — Luigi Garzi: Fresken an Decke und Frontwand von S. Cate-
l rina a formello; — Conca: grosses Mittelbild der Decke von S.
Chiara, David vor der Bundeslade tanzend; — Franc. de Mura:
m grosses Deckengemälde in S. Severino; — Bonito: kleineres Decken-
n bild in S. Chiara, u. s. w. — Beim Verkommen der Localschulen in
ganz Italien reisten vorzüglich diese Neapolitaner als Virtuosen der
Schnellmalerei herum und drangen auch in Toscana ein, nachdem
schon vorher Salvator Rosa daselbst einen grossen Theil seines Lebens
o zugebracht hatte. So hat z. B. Conca im Hospital della Scala zu Siena
die Chornische mit der Geschichte des Teiches von Bethesda ganz

stattlich ausgemalt; der Calabrese bedeckte Chor und Kuppel des a
Carmine zu Modena mit seinen Improvisationen etc.

Von den Römern hat Sacchi ein kräftigeres und gründlicheres
Colorit als Cortona (die Messe des heil. Gregor, und S. Romuald mit b
seinen Mönchen, vatican. Galerie; Tod der S. Anna, in S. Carlo a' c
catinari, Altar links). Maratta mit aller Sorgfalt ist hierin auffallend
matt; einzelne Köpfe, wie etwa „la pittura" im Pal. Corsini, gerathen d
ihm am ehesten ganz lebendig und schön, seine Madonna mit dem
schlafenden Kind, im Pal. Doria, ist auch in der Farbe der reprodu- e
cirte Guido. —

Von den Florentinern ist der schon (S. 1008) genannte Furini
unermüdlich bemüht, das Fleisch seiner weiblichen Akte immer mür-
ber und weicher darzustellen (Pal. Pitti: Schöpfung der Eva; Pal. f
Capponi: David und Abigail; Pal. Corsini: Aktfiguren und Mytho- g
logisches).

Die spätern Venezianer (S. 909) sind im besten Falle die Aus-
beuter Paolo's; Tiepolo befleissigt sich dabei eines hellen Silbertons.

---

Man wird vielleicht nach längerer Beobachtung mit uns der Ansicht sein, dass die grössten Meisterwerke des Colorites, welche Italien aus dieser ganzen Periode besitzt, ein paar Bilder von Rubens und Murillo sind. Den Rubens kann man in Italien von seiner frühsten Zeit, d. h. von seinem dortigen Aufenthalt an verfolgen. Die drei grossen
Bilder im Chor der Chiesa nuova zu Rom (Madonnabild von Engeln h
umgeben, und zwei colossale Gemälde mit je 3 Heiligen) zeigen, wie
seine eigenthümliche Charakteristik und sein Colorit sich loszuringen
beginnen von den verschiedenen Manieren, die ihn umgaben; auch in
der Beschneidung auf dem Hochaltar von S. Ambrogio zu Genua i
kämpft er noch mit Auffassung und Farbe der Caracci; — schon fast
ganz er selbst tritt uns entgegen in dem S. Sebastian, welchem die k
Engel die Pfeile aus den Wunden ziehen (Pal. Corsini in Rom), und
in der idyllischen naiven Auffindung des Romulus und Remus (Gal. des l
Capitols); beide Bilder mit gelblichen Fleischtönen; — die 12 Halb-
figuren von Aposteln (Casino Rospigliosi) glaube ich für echte Werke m
schon aus seiner beinah vollendeten Zeit halten zu dürfen. — Dann

a das Reifste und Herrlichste: die Allegorie des Krieges (Pal. Pitti), wo Farben, Formen und Moment untrennbar als eins empfunden sind; ebenda die eine heil. Familie (mit der geflochtenen Wiege); — dann mehrere eigenhändige Bacchanalien von 3—4 Figuren aus dieser sei-
b ner goldenen Zeit: in den Uffizien; im Pal. Brignole zu Genua; im
c Pal. Pallavicini ebenda; — ebenfalls wohl eigenhändig: Hercules bei
d den Hesperiden, im Pal. Adorno ebenda; — endlich das grosse Meister-
e werk auf dem Hauptaltar links in S. Ambrogio ebenda: S. Ignatius, der durch seine Fürbitte eine Besessene heilt, in Auffassung, Form und Farbe von einem feinblütigen, nobeln Naturalismus, der die Neapolitaner unendlich überragt; in dem Heiligen ist z. B. noch der spanische Edelmann dargestellt; sein Ausdruck wird mächtig gehoben durch das kluge, gleichgültige Wesen der ihn umgebenden Priester
f und Chorknaben. — Die beiden grossen Bilder im Niobesaal der Uffizien, die Schlacht von Ivry und Heinrichs IV. Einzug in Paris, möchten als ganz eigenhändige Improvisationen der besten Zeit einen bestimmten Vorzug haben vor den meisten Bildern der Galerie de Marie de Médicis im Louvre; sie zeigen uns den Prometheus des Colorites gleichsam mitten in der Gluth des Schaffens.

g Atelierbilder und spätere Werke: Pal. Pitti: Nymphen im Walde von Satyrn überrascht; die zweite heil. Familie vielleicht Copie eines
h Franzosen. — Uffizien: die kleinere Allegorie des Krieges. — Brera
i in Mailand: das Abendmahl (?). — Pal. Manfrin in Venedig: treffliche aber doch verdächtige Skizze des Bildes von S. Bavon in Gent.

Unter den Porträts sind Juwelen ersten Ranges: eine Dame in
k mittlern Jahren, von nichtsnutzigem Ausdruck, mit dem Gebetbuch (Uffizien); ein vornehmer schwarzgekleideter Herr mit Krause und
l goldener Kette (ebenda); — die sog. vier Juristen, obwohl nicht ganz glücklich geordnet (Pal. Pitti). — Früh und echt: der Franciscaner
m (Pal. Doria in Rom). — Mittelgut: Philipp IV. (Pal. Filippo Durazzo in Genua). — Über viele andere Bildnisse wage ich nicht zu urtheilen.

Van Dyck hat ausser der für echt geltenden und dann jeden-
n falls frühen Grablegung im Pal. Borghese zu Rom fast nichts von idealem Inhalt in Italien hinterlassen als ein paar Köpfe; so die auf-
o wärtsblickende Madonna (im Pal. Pitti), deren ungemeine Schönheit
p vielleicht eine Anregung von Guido her verräth; eine andere (Pal. Spi-

nola, Str. nuova in Genua) scheint ebenfalls echt, nur sehr misshandelt;
— der Coriolan (Pal. Pallavicini ebenda) ist ein Familienbild des be- a
treffenden Hauses und überdiess wohl nicht ganz sicher; — eher könnte
die sehr übermalte Geschichte der Dejanira (Pal. Adorno, ebenda, Ru- b
bens benannt) ein frühes Bild des Van Dyck sein; — der Cristo della
moneta (Pal. Brignole) wahrscheinlich echt, eine blosse neue Redac- c
tion des tizianischen.

Von den Porträts schienen mir u. a. folgende zu Genua echt.
Pal. Brignole: Reiterbild des Antonio Brignole; seine Gemahlin; Fried- d
rich Heinrich von Oranien; Jüngling in spanischer Tracht an einer
Säule; Geronima Brignole mit ihrer Tochter. (Dagegen der Vater
mit Knaben zwar trefflich, aber nicht ganz sicher; der sog. Tintoretto,
ein schwarz gekleideter Herr im Lehnstuhl, auf Tapetengrund, könnte
eher unter Van Dyck's Einfluss gemalt sein.) — Im Pal. Filippo Du- e
razzo: ein Knäblein in weissem Kleide; und das vortreffliche Bild der
drei rasch vorwärtskommenden Kinder. — Im Pal. Spinola: Str. nuova: f
Kopf mit Krause. (Das grosse Reiterbild für V. zu gedankenlos.) —
Im Pal. Adorno: Brustbild eines geharnischten jungen Mannes. — Meh- g
rere andere Sammlungen hat der Verfasser nicht gesehen.

Im Pal. Pitti: Cardinal Bentivoglio, ganze Figur, sitzend, höchst h
vornehm elegant, ein Wunderwerk der Malerei; — die Brustbilder
Carls I und Henriettens von Frankreich, blosse Wiederholungen, doch
schön und eigenhändig. — Uffizien: eine vornehme Dame, aus der i
spätern blassern Palette; das Reiterbild Carls V., durch schöne und
gar nicht aufdringliche Symbolik in eine historisch-ideale Höhe geho-
ben. — Im Pal. Colonna zu Rom: das Reiterbild des Don Carlo Co- k
lonna, wo sich die Symbolik schon unpassender geltend macht; und
Lucrezia Tornacelli-Colonna in ganzer Figur.

Zahlreiche Porträts von andern vortrefflichen Niederländern (Franz
Hals? Mierevelt?) pflegen in den Galerien auf diese beiden Namen ver- l
theilt zu werden (Pal. Doria in Rom, u. a. a. O.).

Von R e m b r a n d t ist sehr echt und wunderwürdig in Farbe und
Licht: sein eigenes gemeines Gesicht (Pal. Pitti, zwischen dem Ehe- m
paar Doni von Rafael); auch der alte Rabbiner (ebenda); — in den Uf-
fizien (Malerbildnisse) hat das Bildniss im Hauskleid den Vorzug vor n

der dicken Halbfigur mit Barett und Kette; — welche eine blosse
Wiederholung eines der beiden trefflichen Greisenporträts im Museum
a von Neapel ist. — Im Pal. Doria zu Rom möchte der Kopf eines
Sechszigers, mit Mütze, wohl echt sein. (Von einem seiner Nachfolger,
Gerbrand van den Eckhout, ist Isaac's Opferung, ebenda.)

b Dem Mierevelt wird im Museum von Neapel das Kniestück
eines jungen Rathsherrn, und ein Brustbild, beide vorzüglich, zuge-
c schrieben. — Dem j. Pourbus im Pal. Pitti das (eher holländische)
d Porträt eines jungen Mannes, und in den Uffizien der vortreffliche
Kopf des Bildhauers Francavilla (S. 686). — Ein Van der Helst
e von erstem Werthe ist das Kniestück eines alten Rathsherrn, im Pal.
f Pitti. — Ebenda, von Peter Lely: Cromwell, unendlich tief und
wahr aufgefasst, nach der geistigen, wie nach der rohen Seite, mit
g einem Zuge der Bekümmerniss; die andern Porträts des Lely, im
Niobesaal der Uffizien, reichen nicht an dieses Werk.

h Es genügt z. B. ein Blick auf die Malersammlung in den Uffizien, um sich die volle Superiorität der Niederländer klar zu machen. Die Italiener des XVII. Jahrh. suchen in ihren Porträts vorzugsweise einen bestimmten Geist, eine bestimmte Tatkraft auszudrücken und fallen dabei in das Grelle und Prätentiöse; die Niederländer (hier freilich nur geringere Exemplare) geben das volle Dasein, auch die Stunde und ihre Stimmung; durch Farbe und Licht erheben sie auch das Porträt zu einem der Phänomene des Weltganzen. (Die Franzosen von Lebrun an interessiren in dieser Sammlung durch ihren lockern und doch so gutartigen und anständigen physiognomischen Ausdruck.)

Ein Flamänder, Sustermans von Antwerpen (1597—1681),
hat sein Leben in Florenz zugebracht und hier jene Menge ganz vor-
trefflicher Porträts geschaffen, welche oft genug an Van Dyck streifen.
i (Viele, u. a. der Dänenprinz, im Pal. Pitti; — andere, u. a. Galilei,
k in den Uffizien; — dann in den Pal. Corsini und Guadagni etc.) Von
ihm und auch wohl von Rembrandt mögen dann die in Florenz ge-
l malten Bildnisse Salvator's inspirirt sein; so im Pal. Pitti: sein
eigenes, und die Kniefigur eines Geharnischten, welche ohne Rembrandt nicht entstanden wäre. — Auch andere Italiener bekennen sich im Porträt fast offen zu ausländischen Vorbildern; Cristofano Allori

(in dem Bildniss eines Canonicus, Pal. Capponi in Florenz) zu dem a
des Velasquez; der Venezianer Tib. Tinelli zu dem des Van Dyck.
(Uffizien: Porträt eines geistvollen Bonvivants mit einem Lorbeer- b
zweig; Pal. Pitti: ein ältlicher Nobile; Acad. von Venedig: das Bild c
des Malers?) — Am ehesten wird man bei den ersten Bolognesen
eine eigene Auffassung finden; Bildnisse Domenichino's (Uffi- d
zien; Pal. Spada zu Rom) und Guercino's (Gal. von Modena) e
haben eine freie, historische Würde. — Die sog. Cenci, vorgeblich von f
Guido, im Pal. Barberini, ist immer ein hübsches, durch das Geheim-
nissvolle reizendes Köpfchen. — Ein Jünglingsbildniss von Carlo g
Dolci (Pal. Pitti) gehört zu seinen besten Arbeiten; — ebenso bei
Sacchi das Priesterporträt in der Gal. Borghese. — Das edle, wahr- h
haft historische Porträt Poussin's (Casino Rospigliosi) möchte in- i
dess all diesen letztgenannten vorzuziehen sein.

Die grossen Spanier, deren Colorit und Auffassung ebenso von
Tizian berührt wurden, wie diess bei den Flamändern der Fall war
(aber weniger von Paolo als diese), sind in Italien nur durch einzelne
zerstreute Werke repräsentirt. Murillo's Madonna im Pal. Corsini k
zu Rom ist nicht nur höchst einfach liebenswürdig in den Charak-
teren der Mutter und des Kindes, sondern (bei theilweise sehr grosser
Flüchtigkeit) ein Wunder der Farbe. Die beiden Madonnen im Pal.
Pitti erreichen diese Wonne des Tones nicht; die eine absichtlichere l
(das Kind mit dem Rosenkranz spielend) ist auch in der Malerei
weniger lebendig. Von Velasquez nur Porträts: in den Uffizien m
sein eigenes, fast etwas gesucht nobel, und das gewaltige Reiterbild
Philipps IV. sammt Knappen und Allegorien, in offener Landschaft,
mit unglaublicher Beherrschung des Tones und der Farbe gemalt;
— im Pal. Pitti: ein Herr von leidenschaftlichen Zügen, die lange n
aristocratische Hand am Degengefäss; — im Pal. Doria zu Rom: o
Innocenz X. sitzend; vielleicht das beste Papstporträt des Jahrhun-
derts. (Den Murillo's und Velasquez in der Gal. von Parma ist kaum p
zu trauen. — Eine Pietà von Sanchez Coello in S. Giorgio zu Genua, q
erster Altar links vom Chor.)

---

In allen Aufgaben idealer Art ist diese moderne Malerei von den höchsten Zielen ausgeschlossen, weil sie zu unmittelbar darstellen und überzeugen will, während sie doch, als Kind einer späten Culturepoche, nicht mehr in der blossen Unmittelbarkeit (Naivetät) erhaben sein kann. Ihr Naturalismus möchte alles Seiende und Geschehende als solches handgreiflich machen; er betrachtet diess als Vorbedingung jeglicher Wirkung, ohne auf den innern Sinn des Beschauers zu rechnen, welcher Anregungen ganz anderer Art zu beachten gewohnt ist.

Schon die Wirklichkeit der Bewegung im Raum, wie man sie beim Correggio vorfand und adoptirte, machte die Kunst gleichgültig gegen alle höhere Anordnung, gegen das Einfach-Grosse im Bau und Gegensatz der Gruppen und Einzelgestalten. Am meisten Architektonisches hat vermöge seines Schönheitssinnes Guido Reni gerettet. Seine
a grandiose Madonna della Pietà (Pinac. von Bologna) verdankt dem symmetrischen Bau der untern wie der obern Gruppe ihre gewaltigste Wirkung; ähnlich verhält es sich (ebenda) mit dem Bilde des Gekreuzigten und seiner Angehörigen; die edle und grossartige Behandlung, der schöne Ausdruck allein würden nicht genügen, um diesen Werken ihre ganz ausnahmsweise Stellung zu sichern. (Ein anderer
b Crucifixus Guido's, ohne die Angehörigen, aber ebenfalls von erster Bedeutung, in der Gal. von Modena.) Die Assunta in München, die
c Dreieinigkeit auf dem Hochaltar von S. Trinità de' pellegrini in Rom geben hiezu weitere Belege; selbst das flüchtige Werk der maniera
d seconda: die Caritas (Pinac. von Bologna). — Lodovico Ca-
e racci's Transfiguration (ebenda) und Himmelfahrt Christi (Hochaltar
f von S. Cristina zu Bologna) werden nur durch dieses architektonische Element recht geniessbar; Annibale's Madonna in einer Nische, an deren Postament Johannes der Ev. und Catharina lehnen, verdankt ebendemselben (nebst der energischen Malerei) eine grosse Wirkung trotz der allgemeinen und wenig edlen Formen; denselben Lebensge-
g halt zeigt das ähnliche grosse Bild des Guercino im Pal. Brignole zu Genua. (Derselbe Guercino geht in einem schön gemalten Bilde —
h S. Vincenzo zu Modena, zweite Cap. rechts — an dem Richtigen vorbei.) Ja auch die in Bewegung gerathene Symmetrie, das Processionelle, kurz Alles, was das in dieser Schule so oft zur Confusion führende Pathos dämpft, kann hier von höchst erwünschter Wirkung sein; hieher ge-

hören die beiden Riesenbilder des Lod. Caracci in der Gal. von Parma a ehemals Seitenbilder einer Assunta), hauptsächlich die Grabtragung der Maria, wo der Ritus, beherrscht von dem meisterlich verkürzten Leichnam, das subjective Pathos vollkommen zurückdrängt. Auch Domenichino, dessen Composition so überaus ungleich ist, hat in seinem „Tod der heil. Cäcilia" (S. Luigi in Rom, zweite Cap. rechts) b ein herrliches Beispiel strenger und doch schön aufgehobener Symmetrie geliefert. Von den beiden Bildern der letzten Communion des heil. Hieronymus (Agostino Caracci: Pinac. von Bologna; — c Domenichino: Gal. des Vaticans) hat dasjenige des Domenichino schon d darin einen Hauptvorzug, dass die beiden Gruppen (die des Priesters und die des Heiligen) dem Totalwert nach wie auf der Goldwage gegen einander abgewogen sind, sodass Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung, Geben und Empfangen etc. sich gegenseitig aufheben; ausserdem ist die Gestalt des Heiligen in die Pietät und Andacht der Seinigen wie gebettet und doch für den Anblick ganz freigehalten. Der grösste Verehrer D.'s, Nic. Poussin, geht dann wieder zu weit, sodass seine Gruppen oft absichtlich construirt erscheinen. (Ruhe auf der Flucht, e Acad. von Venedig.) — Bisweilen überraschen die Mailänder, so verwildert sonst ihre Composition ist, durch eine gross gefühlte symmetrische Anordnung. Man sehe in der Brera das grosse Bild des f Cerano-Crespi (Madonna del rosario); im Pal. Brignole zu Genua den von Engeln gen Himmel getragenen S. Carlo, von einem der Pro- g caccini, ein ergreifendes Bild, so naturalistisch die Anstrengung der Engel gegeben sein mag. — Sassoferrato befolgte in seiner schönen Madonna del rosario (S. Sabina zu Rom, Cap. h rechts vom Chor) mit vollem Bewusstsein die alte strenge Anordnung.

Weit die Meisten erkennen die höhern Liniengesetze nur in beschränktem Masse an, die Naturalisten fast gar nicht. Selbst den besten Bolognesen ist eine prächtige Aktfigur (womöglich kunstreich verkürzt) im Vordergrunde bisweilen so viel werth als der ganze übrige Inhalt des Bildes; einige suchen dergleichen geflissentlich auf (Schidone's S. Sebastian, dessen Wunden von Zigeunern beschaut werden, im i Museum von Neapel); die Naturalisten begehren vollends nichts als den leidenschaftlichen Moment. Caravaggio's Grablegung k (Gal. des Vaticans), immer eines der wichtigsten und gründlichsten

Bilder der ganzen Richtung, ist der Einheit und Gewalt des Ausdruckes zu Liebe als Gruppe ganz einseitig gebaut. Wie roh aber C. componiren (und empfinden) konnte, wenn ihm am Ausdruck nichts lag, zeigt die
a Bekehrung des Paulus (S. M. del popolo in Rom, erste Cap. links vom Chor), wo das Pferd beinahe das Bild ausfüllt. Spagnoletto's
b Hauptbild, die Kreuzabnahme im Tesoro von S. Martino zu Neapel, ist in den Linien unangenehm, was man allerdings über der Farbe und dem ergreifenden, obwohl auf keine Weise verklärten Schmerz übersehen kann.

Dieses Gebiet des Ausdruckes und Affectes, welchem die moderne Malerei so vieles opfert, müssen wir nun nach Inhalt und Grenzen zu durchforschen suchen. Wir beginnen mit den erzählenden Bildern heiligen (biblischen oder legendarischen) Inhaltes, ohne uns doch streng an irgend eine Eintheilung halten zu dürfen. — Auch die Altarbilder gewinnen schon seit Tizian (S. 974) gerne einen erzählenden Inhalt; jetzt ist vollends Alles willkommen, was auf irgend eine Weise ergreifen kann.

---

c Man sieht in S. Bartolommeo a Porta ravegnana zu Bologna (vierter Altar rechts) eines der prächtigsten Bilder des Albani: die Verkündigung; Gabriel, eine schöne Gestalt, fliegt der Jungfrau
d leidenschaftlich zu. (Man vergleiche das colossale Fresco des Lod. Caracci über dem Chor von S. Pietro in Bologna.) — Die Geburt Christi, das Presepio, früher immer naiv dargestellt, war durch Coreggio's heilige Nacht zu einem Gegenstand des aufs Höchste gesteigerten Ausdruckes und des Lichteffectes geworden. (Welchen letztern
e man z. B. in zweien der bessern Bilder des Honthorst, Uffizien nach Kräften reproducirt findet.) Wie völlig missverstand nun z. B.
f Tiarini in einem sonst trefflichen Bilde (S. Salvatore zu Bologna, Querschiff links) den stillen, idyllischen Sinn der Scene! Er malt sie höchst colossal und lässt den Joseph ganz declamatorisch auf die Maria hindeuten, damit der Beschauer aufmerksam werde. — Gleichgültiger werden insgemein behandelt die Anbetungen der Hirten und
g der Könige, u. a. von Cavedone (S. Paolo in Bologna, dritte Cap. rechts), der bei aller Tüchtigkeit sehr das Ordinäre herauszukehren

pflegt. Eine Anbetung der Hirten von Sassoferrato (Mus. von a
Neapel) giebt gerade das Gemüthliche, das vorzugsweise sein Element
ist; im Jahrhundert des Pathos eine vereinzelte Erscheinung. — Von
den Geschichten der heil. Anverwandten werden jetzt vorzugsweise
nur die pathetischen, besonders die Sterbebetten behandelt: der Tod der
heil. Anna (von Sacchi, in S. Carlo ai catinari zu Rom, Altar links), b
der Tod des heil. Josephs (von Lotti, in der Annunziata zu Florenz, c
Cap. Feroni, die zweite links; — von Franceschini, in Corpus Domini d
zu Bologna, erste Cap. links). Caravaggio dagegen, der oft mit
Absicht das Heilige alltäglich darstellte, malt (in einem Bilde des Pal. e
Spada zu Rom) zwei hässliche Näherinnen, womit die Erziehung der
Jungfrau durch S. Anna gemeint ist. — Bei den Kindbetten (Lod. Caracci: Geburt des Johannes, Pinac. von Bologna, spätes resolutes f
Hauptbild) mochte man, wenn auch unbewusst, den Nachtheil empfinden, in welchem man sich z. B. gegen die Zeit eines Ghirlandajo befand;
damals war die Grundauffassung ideal, das Einzelne individuell, jetzt
die Grundauffassung prosaisch, die Einzelform allgemein. — (Besonders einflussreich müssen die nur unscheinbaren Bilder des Agostino
und Lodovico in S. Bartolommeo di Reno zu Bologna, 1. Cap. l.,
Anbetung der Hirten, Beschneidung und Darstellung, gewesen sein.) —
Unter den Jugendgeschichten Christi, die nunmehr in sentimentaler Absicht bedeutend ausgesponnen wurden, behauptet die Ruhe
auf der Flucht immer den ersten Rang, und hier giebt Correggio's Madonna della scodella (S. 954, c) wesentlich den Ton an. Eine schöne
kleine Skizze des Annibale im Pal. Pitti zeigt diess z. B. deutlich; h
auch das betreffende unter Bonone's trefflichen Frescobildern im i
Chor von S. Maria in Vado zu Ferrara. U. a. m. Noch einmal trifft
Caravaggio den wahren idyllischen Inhalt, wenn auch in seiner
barocken Art. (Bild im Pal. Doria zu Rom: Mutter und Kind schlummern, ein Engel spielt Violin und Joseph hält das Notenblatt. Er hat k
auch eine ,,Entwöhnung des Bambino" in seiner derbsten Art dargestellt; Pal. Corsini.) Bei den Meisten aber wird die Scene zu einer l
grossen Engelcour im Walde; so schon in dem oben (S. 1008, n) erwähnten Prachtbilde des Rutilio Manetti; vollends aber ist es m
ergötzlich zu sehen, was ein später Neapolitaner daraus gemacht hat.
(Bild des Giac. del Po, im rechten Querschiff von S. Teresa zu Nea- n

pel, oberhalb des Museums.) Die Scene ereignet sich auf einer Nilinsel;
Joseph wacht auf, es ist eben himmlische Audienz; die Madonna spricht
mit einem Engel, der einen Nachen anbietet, und überlässt inzwischen
das Kind der Bewunderung und Anbetung zahlreicher Engel verschie-
denen Ranges; die ältern darunter meistern die jüngern u. s. w. — In
a andern Scenen des Jugendlebens Christi ist Sassoferrato allein
fast immer naiv sammt seiner Sentimentalität; eine heil. Familie im
Pal. Doria zu Rom; Josephs Tischlerwerkstatt, wo der Christusknabe
b die Späne kehrt, im Museum von Neapel. Bei den Bolognesen wird
bisweilen auf eine nicht ganz gesunde Weise die Handlung des Christus
auf das Christuskind übertragen, wie z. B. in einem Bilde des Cig-
c nani (S. Lucia zu Bologna, dritter Altar links), wo der Bambino vor
den Knieen der Mutter stehend den Johannes und die heil. Teresa mit
d Kränzen belohnt. Bei Albani (Mad. di Galliera zu Bologna, zweiter
Altar links) ist eine Vorahnung der Passion so ausgedrückt, dass das
Christuskind affectvoll emporblickt nach den mit den Marterinstru-
menten (wie mit Spielzeug) herumschwebenden Putten; unterhalb
der Stufen Maria und Joseph, ganz oben Gott-Vater, bekümmert und
gefasst. — Von den zahllosen Josephsbildern ein gutes von Guer-
e cino (S. Giov. in monte zu Bologna, dritte Cap. rechts); das Kind
hält dem Pflegevater eine Rose zum Riechen hin.

Eine Scene wie Christus unter den Schriftgelehrten (S. 903, Anm.)
muss bei der naturalistischen Auffassung noch viel bedenklicher werden,
f als sie schon an sich ist. Salvator Rosa (Museum von Neapel)
malt um den hülflosen Knaben herum das brutalste Volk. — Einzelne
Bilder der Taufe und der Versuchung werden unten genannt werden.
Die Wunder Christi werden fast ganz verdrängt durch die Wunder der
Heiligen; an der Hochzeit von Kana wird gerade das Wunder am
g wenigsten hervorgehoben (angenehmes grosses Genrebild dieses Inhaltes,
von Bonone, Ateneo zu Ferrara.) — Die Vertreibung der Käufer
h und Verkäufer aus dem Tempel hat z. B. Guercino in einem
gleichgültigen Bilde geschildert (Pal. Brignole zu Genua); lehrreicher
i ist es, in der grossen Frescodarstellung dieser Scene, welche Luca
Giordano a' Gerolomini (S. Filippo) zu Neapel über dem Portal
gemalt hat, zu sehen, mit welchem Wohlgefallen der Neapolitaner eine
solche Execution darstellt. — Von den Auferweckungen des Lazarus

ist die des Caravaggio (Pal. Brignole zu Genua) immer eine der be- a
deutendsten Leistungen des gemeinern Naturalismus. — Das Abend-
mahl fällt gleich unwürdig aus, ob es als Genrebild oder als Affect-
scene behandelt werde. Ersteres ist z. B. der Fall in dem grossen b
Bilde des Aless. Allori (Acad. zu Florenz), welches eine ganz
schön gemalte, lebendige „Scene nach Tische" heissen kann. Bei
Domenico Piola (S. Stefano in Genua, Anbau links) fehlt es nicht c
an Pathos aller Art, allein das „unus vestrum" geht unter in einem
gesuchten Lichteffect und in den Zuthaten (Bettler, Aufwärter, Kinder,
auch ein niederschwebender Reigen von Putten). — Im Chor von S.
Martino zu Neapel sind ausser der grossen Geburt Christi von Guido
vier colossale Bilder dieser Gattung zu finden, deren zum Theil berühmte d
Urheber doch hier nicht auf ihrer rechten Höhe erscheinen: Ribera,
die Communion der Apostel; — Caracciolo, die Fusswaschung;
— Stanzioni, figurenreiches Abendmahl; — Erben des
Paolo Veronese, Einsetzung der Eucharistie. (So Galanti, dem
ich beim Erlöschen meiner Erinnerungen folgen muss.) — Von den Pas-
sionsscenen (abgesehen von einzelnen Figuren, wie das Eccehomo, der
Crucifixus) ist es hauptsächlich der Moment des Affectes im vorzugs-
weisen Sinne, welcher nun tausendmal dargestellt wird: die Pietà,
der vom Kreuz abgenommene Leichnam, umgeben von Maria, Johannes,
Magdalena und Andern. Die Vorbilder Tizian's und Correggio's be-
rechtigten und reizten hier zur höchsten Steigerung des Ausdruckes.
Wie bei der Scene unter dem Kreuze, so wird nun auch hier, dem
Wirklichkeitsprincip gemäss, die Madonna fast immer ohnmächtig, d. h.
der sittliche Inhalt muss mit einem pathologischen theilen. Wo die-
ser Zug ausgeschlossen ist, wie z. B. in den Bildern, welche nur die
Madonna mit dem Leichnam auf den Knieen darstellen (Lod. Ca- e
racci: im Pal. Corsini zu Rom; Annibale: im Pal. Doria und im f
Museum von Neapel), da ist auch der Eindruck viel reiner. — Die g
bedeutendste jener vollständigern Darstellungen ist wohl die schon we-
gen ihrer Anordnung (S. 1025) erwähnte Mad. della Pietà des h
Guido (Pinacoteca von Bologna); leider hatte er den Muth nicht, diese
Scene, wie Rafael seine Transfiguration in einen bestimmten obern,
auf einen zweiten Augenpunkt berechneten Raum zu versetzen (etwa
auf einen Hügel), sondern brachte sie als auf einer über den knieenden

Heiligen hängenden Tapete gemalt, als Bild im Bilde an, bloss um raumwirklich zu bleiben. — Herrlich ist dann (noch in ihrem Ruin) die
a Pietà des Stanzioni über dem Portal von S. Martino zu Neapel; den seelenvollsten Bildern des Van Dyck gleich zu achten; auch in der edlen Haltung und Verkürzung des Leichnams alle Neapolitaner, zumal den Spagnoletto (S. 1026, b) übertreffend. — Luca Giordano
b (Bild im Museum), der sich hier bemüht, innig zu sein, umgiebt wenigstens die Leiche nicht mit caravaggesken Zigeunern, sondern mit gutmüthigen alten Marinari. — Von den Grabtragungen wurde die des
c Caravaggio schon erwähnt; ein Bild des Annibale in der Galerie zu Parma ist aus der Zeit, da er dem Coreggio völlig zu eigen gehörte. — Von den Scenen nach der Auferstehung hat z. B. Guercino
d den Thomas gemalt, welcher nicht bloss Christi Wunde berührt, sondern ein paar Finger hineinschiebt (Gal. des Vaticans). Man frägt sich, wer die Beschauer sein mochten, die an einer so rohen Verdeutlichung und an so unedeln Charakteren Gefallen fanden. Allein man kann
e noch viel gemeiner sein. Der Capuccino genovese hat dasselbe Factum (Pal. Brignole) so aufgefasst, als würde über eine Wette entschieden. — Die Himmelfahrt Christi wird fast ganz durch diejenige der Maria ersetzt, wovon unten.

---

Aus dem Leben der Heiligen wird zunächst das Affectreiche und Bewegte nach Kräften hervorgehoben[1]). Ein Hauptbild dieser Art ist
f die Belebung eines Knaben durch S. Dominicus, von Tiarini (Cap. des Heiligen, in S. Domenico zu Bologna, rechts); dasselbe ist angefüllt mit allen Graden der Verehrung und Anbetung. Gegenüber links
g das Hauptwerk des Lionello Spada: S. Dominicus, der die ketzerischen Bücher verbrennt, ein äusserlich leidenschaftliches Thun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das Beste ist, was einem so entschlossenen Naturalisten gelingen mag. Allein geschichtliche Scenen dieser Art nehmen nur einen geringen Raum ein neben den beiden Hauptgegenständen dieser Zeit, welche oft genug auf Einem Bilde vereinigt sind: den Martyrien und den himmlischen Glorien.

---

[1]) Eine Quelle solcher Inspirationen für die ganze Schule waren hauptsächlich jene jetzt erloschenen Fresken bei S. Micchele in Bosco. S. 1015, g.

Für die Martyrien, welche zur Manieristenzeit (S. 997, f) sich von Neuem entschieden in der Kunst festgesetzt hatten, besass man ein grelles Präcedens von Correggio (S. 955, b). Alle Maler wetteifern nun, nachdrücklich zu sein im Grässlichen. Der einzige Guido hat in seinem a
bethlehemitischen Kindermord (Pinac. von Bologna) Mass zu halten gewusst, das eigentliche Abschlachten nicht dargestellt, in den Henkern Härte, aber keine bestialische Wildheit personificirt, die Grimasse des Schreiens gedämpft, ja durch eine schöne wahrhaft architektonische Anordnung und durch edel gebildete Formen das Grässliche zum Tragischen erhoben; er hat diese Wirkung hervorgebracht ohne Zuthat einer himmlischen Glorie, ohne den verdächtigen Contrast des ekstatischen Schmachtens zu den Gräueln; sein Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Composition des Jahrhunderts. (Die Kreuzigung Petri, in der vatican. Galerie, scheint un- b
freiwillig gemalt.) — Aber schon der sonst mild und schön gesinnte Domenichino, welch ein Schlächter je nach Umständen! Anzufangen von seinem frühen Fresco der Marter des heil. Andreas (in der c
mittlern der 3 Capellen neben S. Gregorio in Rom), war es Wahl oder glücklicher Zufall, dass sein Mitschüler Guido (gegenüber) den Gang zum Richtplatz darstellen und jenen herrlichen Moment treffen durfte, da der Heilige von fern das Kreuz erblickt und mitten im Zuge niederkniet? — Domenichino dagegen malt die eigentliche Marterbank und bedarf, um diese und ähnliche Scenen geniessbar zu machen, jener Zuschauer, zumal Frauen und Kinder, welche ihre Herkunft aus Rafaels Heliodor, Messe von Bolsena, Schenkung Roms, Tod des Ananias, Opfer zu Lystra etc. (S. 929) nur wenig verläugnen; von Domenichino aus verbreiten sich diese Motive dann über die meisten Werke der Nachfolger. In seiner Marter S. Sebastians (Chor von d
S. M. degli angeli zu Rom, rechts) lässt er sogar Reiter gegen diese Zuschauer einsprengen und zersplittert damit das ganze Interesse. Vom Widrigsten, überdiess unangenehm gemalt, sind seine Marterbilder in e
der Pinacoteca zu Bologna; in der Marter der heil. Agnes stimmt die Erdolchung auf dem Holzstoss sammt Zuthaten unsäglich roh zu all dem Geigen, Blasen und Harfnen der Engelgruppe oben; — die Marter des S. Pietro martire ist nur eine neue Redaction der tizianischen; — die Stiftung des Rosenkranzes gestehe ich gar nicht verstanden zu

haben; unter den weiblichen Charakteren und Engeln macht sich hier das nette, soubrettenhafte Köpfchen mit dem rothen Näschen, welches dem D. eigen ist, ganz besonders geltend. — Solche Beispiele mussten
a schon in Bologna selbst Nachfolger finden. Von Canuti, einem sehr tüchtigen Schüler Guido's, ist in S. Cristina (4. Alt. r.) die Misshandlung der Heiligen durch ihren Vater — man sehe wie — gemalt. Auch Maratta, sonst Guido's treuer Verehrer, holt sich in solchen Fällen doch lieber seine Inspiration aus Domenichino's S. Sebastian (Marter
b des heil. Blasius in S. M. di Carignano zu Genua, 1. Alt. r.). — Guercin ist in Martyrien erträglicher, als man erwarten sollte. (Gal. von
c Modena: Marter des heil. Petrus, Hauptbild; — Dom von Ferrara,
d Querschiff rechts: Marter des heil. Laurentius, sehr der Restauration würdig.) — Von dem Florentiner Cigoli sieht man in den
e Uffizien eine mit grosser Virtuosität gemalte Marter des heil. Stephanus, der bereits mit Steinen geworfen und mit Fusstritten misshandelt wird, in Gegenwart pharisäisch ruhiger Zuschauer. — Carlo
f Dolci's heil. Apollonia (Pal. Corsini in Rom) begnügt sich damit, uns die Zange mit einem der ausgerissenen Zähne auf das Niedlichste zu präsentiren.

Wahrhaft abscheulich sind in solchen Fällen die eigentlichen Naturalisten. Caravaggio selber zeigt uns in einem einzigen Kopfe schon die ganze falsche Rechnung des Naturalismus; es ist seine Me-
g dusa in den Uffizien gemeint. Stets begierig nach einem Ausdruck des Augenblickes und schon desshalb gleichgültig gegen den tiefern immanenten Ausdruck (den er in der Grablegung gar wohl erreicht), malt er einen weiblichen Kopf im Moment der Enthauptung; könnte derselbe aber z. B. beim Ausreissen eines Zahnes nicht eben so aussehen? — Nothwendiger Weise erregt das Grässliche, wie diese Schule es auffasst, mehr Ekel als tiefes Bangen.

Er selber sucht in einem seiner bestgemalten Bilder, dem Be-
h gräbniss des heil. Stephanus (bei Camuccini in Rom), durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Blutes Grauen zu erregen; seine
i Marter des heil. Matthäus (S. Luigi in Rom, letzte Cap. l.) wirkt durch die Zuthaten fast lächerlich. Sein Schüler Valentin hat zu viel Geist, um ihm auf diesen Bahnen zu folgen; in seiner Enthaup-
k tung des Täufers (Pal. Sciarra zu Rom) tritt ein physiognomisches

Interesse an die Stelle des Grässlichen. (Dieselbe Scene, das beste Bild
des Honthorst in S. M. della scala zu Rom, rechts, lässt doch a
ziemlich gleichgültig.) Andere dagegen malen so crud als möglich.
Sujets wie der Mord Abels (von Spada, im Museum von Neapel), das b
Opfer Isaaks (von Honthorst, im Pal. Sciarra zu Rom) werden c
jetzt ganz henkermässig behandelt, vorzüglich aber die Heldenthat der
Judith, wofür eine gewisse Artemisia Gentileschi eine Art
Privilegium besass. (Uffizien; Pal. Pitti; Pal. Sciarra); auch der Cava- d
lier Calabrese leistete das Mögliche (Mus. von Neapel). Andere, e
legendarische Marterscenen übergehen wir. Durch einen sonderbaren
Zufall war gerade die erste grosse römische Bestellung, welche Nic.
Poussin erhielt, die Marter des heil. Erasmus, welchem f
die Därme aus dem Leib gewunden werden. (Für S. Peter gemalt, jetzt
in der Gal. d. Vaticans.) Er brachte ein Werk zu Stande, welches in
Betreff des Kunstgehaltes zu den trefflichsten des Jahrhunderts gehört.
(Kleine eigenhändige Wiederholung im Pal. Sciarra.) g

---

Während nun um der vermeintlich ergreifenden Wirklichkeit willen
nach dieser Seite hin alle Schranken übersprungen werden, zeigen
sich dieselben Maler (die ja zum Theil Cavaliere hiessen!) bemüht, in
heilige Vorgänge den guten Ton und die bemessenen Formen der da-
maligen Gesellschaft hineinzubringen. (Vgl. Parmegianino S. 969, c, d.)
Namentlich werden jetzt die Engel dazu erzogen, eine noble Diener-
schaft vorzustellen, den Hof der heiligen Personen zu bilden. Im
Refectorium der Badia bei Fiesole wird man nicht ohne Heiterkeit h
betrachten, wie Christus nach der Versuchung von den Engeln bedient
wird; doch sieht dergleichen bei Giov. da S. Giovanni, der das
Fresco malte, immer naiv aus. Schon viel wohlerzogener sind die
Engel in der grossen Taufe Christi von Albani (Pinac. v. Bologna); i
man erinnert sich bei ihrer Dienstfertigkeit unwillkürlich, wie auf mit-
telalterlichen Bildern die kleiderhaltenden Engel noch Zeit und Stim-
mung zur Anbetung übrig haben. Putten als Lakaien ausserhalb der
Scene wartend sieht man auf einer „Vermählung der heil. Catharina" k
von Tiarini (ebenda); ausser der genannten Heiligen wohnen auch
S. Margaretha und S. Barbara der Ceremonie bei; der gute Joseph

schwatzt inzwischen draussen im Vordergrunde mit den drei kleinen Dienstboten, welche das Rad der Catharina, den Drachen der Margaretha und das Thürmchen der Barbara zu hüten haben. — Ein gewisses Ceremoniell war schon in den venezianischen Empfehlungsbildern (S. 992) üblich. Jetzt kommen aber Dinge vor, wie z. B. ein
a Condolenzbesuch sämmtlicher Apostel bei der trauernden Madonna; Petrus als Wortführer kniet und wischt sich mit dem Schnupftuch die Thränen ab (gemalt v. Lod. Caracci als Deckenbild der Sacristei von S. Pietro zu Bologna). Oder S. Dominicus stellt den heil. Franz
b dem heil. Carmeliter Thomas vor, wobei ganz die höfliche Neugier herrscht, die in solchen Fällen am Platze ist (Lod. Caracci, in der Pinac.). Wie ganz anders giebt das XV. Jahrh. ein solches Zusammentreffen von Heiligen! (S. 591, b.) In Aless. Allori's Krö-
c nung Mariä (agli Angeli, Camaldulenser, in Florenz, Hochaltar) küsst Maria dem Sohne ganz ergeben die rechte Hand. — Auch S. Antonius von Padua bekömmt das Kind gar nicht immer auf die Arme, son-
d dern es wird ihm nur zum Handkuss hingereicht (Bild des Lod. Caracci, Pinac. v. Bologna).

---

Wir wenden uns nun zu denjenigen Bildern, in welchen der Seelenausdruck vor dem erzählenden Element den Vorrang hat, um dann zur Behandlungsweise des Überirdischen überzugehen.

Der Ausdruck sehnsüchtiger Inbrunst, ekstatischer Andacht, des Verlorenseins in Wonne und Hingebung war von den grossen Meistern der goldenen Zeit auf wenige, seltene Gelegenheiten verspart worden. Zwar macht bereits Perugino recht eigentlich Geschäfte damit, allein Rafael malte nur Einen Christus wie der in der Transfiguration, nur Eine heil. Cäcilia; Tizian nur Eine Assunta wie die in der Academie von Venedig. Jetzt dagegen wird dieser Ausdruck ein Hauptbestandtheil desjenigen Affectes, ohne welchen die Malerei überhaupt nicht mehr glaubt bestehen zu können.

Zu einer endlosen Masse vermehren sich nunmehr jene einzelnen Halbfiguren, welche von den frühern Schulen in verschiedener Absicht, z. B. in Venedig als schöne Daseinsbilder waren gemalt worden. Jetzt liegt ihr Hauptwerth darin, dass man jenen gesteigerten

Ausdruck ohne weitere Motivirung darin anbringen kann. Die Sehnsuchtshalbfigur bildet fortan eine stehende Gattung. (Ein früheres vereinzeltes Beispiel bei gewissen Nachfolgern Lionardo's S. 870, d.) Zunächst wird jetzt statt eines schlichten Christuskopfes durchgängig der Dornengekrönte, das Ecce homo gemalt. (Pal. Corsini in Rom, a
von Guido, Guercino und C. Dolci; — Pinac. in Bologna, die b
vortreffliche Kreidezeichnung Guido's.) Das Motiv, wie man es gab, stammt wesentlich von Coreggio, allein die Reproduction ist bisweilen frei, erhaben und tiefsinnig zu nennen. Unter den Madonnen werden die Bilder der Mater dolorosa zahlreicher. Die vielen Halbfiguren von Sibyllen, deren trefflichste von Guercino, Domenichino in und ausserhalb Italien zerstreut sind, haben meist den Ausdruck des Emporsehnens (S. 931). Für Propheten und Heilige aller Art gab es eigene Werkstätten; in sehr verschiedener Weise und doch der Absicht nach eng verwandt arbeiteten besonders Spagnoletto und Carlo Dolci dergleichen. Den erstern möge man in den Gallerien von Parma und Neapel verfolgen, den letztern im Pal. Pitti, in c
den Uffizien, und besonders im Pal. Corsini zu Florenz, wo man auch d
seinen Nachahmer Orazio Marinari kennen lernt. Über Dolci's Süsslichkeit, seiner conventionellen Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, seinen schwarzen Schatten und geleckten Lichtpartien, der übereleganten Haltung der Hände etc. darf man doch einen bedeutenden angeborenen Schönheitssinn nicht vergessen, auch den Fleiss der Ausführung nicht. — Von den Neapolitanern hat Andrea Vaccaro (Mus. von Neapel) in solchen Bildern am meisten e
Ernst und Würde, wie er sich denn selbst in seinem Kindermord (ebenda) zu mässigen weiss. (Sein bestes Bild sonst der Gekreuzigte f
mit Angehörigen, in Trinità de' Pellegrini.)

Ob heilige oder profane Personen dargestellt werden, ändert im Ganzen nicht viel. Die Lucretien, Cleopatren, auch die Judith wo sie ekstatisch aufwärts schaut (Guercino, im Pal. Spada zu Rom), der g
siegreiche David in ähnlichem Moment (Gennari, Pal. Pitti), ja h
selbst der sich erstechende Cato (Guercino, Pal. Brignole in Genua), i
u. dgl. m. zeigen nur andere Nuancen desselben Ausdruckes.

Auch ganze oder fast ganze Figuren in Einzeldarstellung werden sehr häufig, eben diesem Ausdruck zu Liebe. An ihrer Spitze

steht S. Sebastian; die besten Bilder glaube ich (S. 1016, a) schon ge-
a nannt zu haben (wozu noch der Guercino, Pal. Pitti, zu rechnen
sein mag). Dann betende Heilige in Überfluss; der reuige Petrus (man
b vgl. Guercino, im Mus. v. Neapel — hier mit dem Schnupftuch!
c — Guido und C. Dolci, beide im Pal. Pitti; Pierfranc.
d Mola im Pal. Corsini zu Rom) auf allen Stufen des Jammers; —
büssende Magdalenen aller Art, von der heftigsten Betheuerung bis zur
e ruhigen Beschaulichkeit (Cristofano Allori, im Pal. Pitti; Do-
f menico Feti, in der Acad. v. Venedig; Guercino, in der vatican.
Galerie, motivirt die Rührung der M. dadurch, dass zwei Engel ihr die
Nägel vom Kreuz vorweisen müssen); — S. Franz im Gebet (beson-
g ders niedrigen Charakters bei Cigoli, Pal. Pitti und Uffizien). —
Bei Darstellung der Mönchsandacht hat der Carthäuserorden einen
ganz merkwürdigen Vorzug einfacherer Innigkeit (S. 700, b). Was in
Le Sueur's Geschichten des heil. Bruno (Louvre) am Meisten ergreift,
findet sich auch in italienischen Carthäuserbildern wieder. Die Ereig-
nisse sind nicht günstiger noch ungünstiger für die malerische Behand-
lung als diejenigen anderer Orden; es ist dieselbe Art von Visionen,
Casteiungen, Thätigkeiten (besonders Schreiben), Gebeten, Wunder-
wirkungen durch Geberde, bis auf den Tod auf dem harten Lager
oder unter Mörderhänden. Allein die tiefe und stille Seelenandacht,
mag sie den Blick nach oben wenden oder demüthig sinnend auf die
Brust senken, vergisst hier die Welt und den Beschauer mehr als
irgendwo. Man wird in allen Certosen Italiens dieses Gefühl haben;
h am schönsten vielleicht bei Stanzioni (zu S. Martino in Neapel,
Cap. di S. Brunone, die 2. l., mit Geschichten und Apotheose des
i Heiligen; womit seine „Fürbitte des S. Emidio" in Trinità de' Pelle-
k grini, sowie das Bild seines Schülers Finoglia im Museum zu ver-
gleichen ist: S. Bruno, der die Ordensregel empfängt). Auch Guer-
l cino's Madonna mit den beiden betenden Carthäusern (Pinac. von
Bologna) ist eines seiner liebenswürdigsten Werke. Die vollkommene
Weltentsagung giebt dem Orden in der That einen ganz eigenen Ty-
pus. Übrigens mögen auch die weissen Gewänder dieser Ordensleute
eine ruhige, feierliche Haltung fast gebieterisch verlangt haben. Meh-
rere zusammen, in heftiger Bewegung, gäben gar kein Bild mehr.
Desshalb verhält sich auch S. Romuald mit seinen Camaldulensern

auf dem schönen Bilde des Sacchi (Gal. des Vaticans) ganz eben a
so ruhig.

---

Neben dieser immer schönen und gemässigten Andacht entsteht aber eine eigentliche Ekstasenmalerei; eine Glorie oben, unten der oder die Heilige, der Ohnmacht nahe, ringsum Engel als Helfer und Zuschauer. Die Legende des heil. Franz enthält einen in der Kunst berechtigten, desshalb auch von jeher dargestellten Moment, welcher die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt: den Empfang der Wundmale. Schmerz und Entzücken und Hingebung so in Eins fliessen zu lassen,
dazu war die Malerei des XVII. Jahrh. vorzüglich fähig. (Bild Guer- b
cino's, alle Stimmate zu Ferrara, Hauptaltar.) Allein dass man auch bei andern Heiligen nicht mehr mit der guten und wahren Andacht zufrieden war, bei der Darstellung der Verzücktheit aber keinen höheren Moment mehr kannte als das Ohnmächtigwerden (vgl. S. 1029), — das musste zur widrigen Lüge führen. Ein sehr gut gemaltes Bild
dieser Art mag statt aller genannt werden: die Ohnmacht des S. Sta- c
nislas, im Gesù zu Ferrara, 2. Alt. r., von dem späten Bologneser Giuseppe Crespi. — Nur Eins fehlt, um die Entweihung zu vollenden: ein lüsterner Ausdruck in den Engeln; Lanfranco, der ge-
malte Bernini (S. 709, c), sorgt auch dafür. (Ekstase der S. Margherita d
da Cortona, Pal. Pitti.) Das Jahrhundert war in diesen Sachen ganz
verblendet. Ein schönes Bild des Cavedone (in der Pinac. v. Bo- e
logna), Madonna auf Wolken, das Kind den unten knieenden Heiligen zeigend, enthält zweierlei Ausdruck: in dem heiligen Schmid (S. Eligius?) die conventionelle Inbrunst, in S. Petronius aber, mit seinen drei Chorknaben, eine ruhige rituelle Andacht; wie ungleich ergreifender die letztere auf uns wirkt — ahnte es der Meister oder nicht?

Auch die Madonna wird jetzt dann mit der grössten Vorliebe dargestellt, wenn sie nicht mehr bloss Object der Anbetung ist, sondern selber die überirdische Sehnsucht, den heiligen Schmerz empfindet. Jener schöne Kopf des Van Dyck (S. 1020, o) beweist es allein schon; die Assunten und Schmerzensmütter repräsentiren fast durchgängig ein höheres Wesen als die blosse Mutter des Bambino, welche eben doch dem Naturalismus anheimfällt, ohne dabei immer naiv zu sein, wie i:

jenen herrlichen Bildern Murillo's. Es giebt gute, in Correggio's Art ge-
meinte Mütter und heilige Familien von den Caracci, zumal Anni-
a bale. Guido ist sehr ungleich; eine vorzügliche Madonna mit
dem schlafenden Kinde soll im Quirinal sein; eine gute frühe heil.
b Familie im Pal. Spinola, Str. nuova zu Genua; aber eine seiner wich-
c tigsten Madonnen, die er als besonderes Bild (Brera zu Mailand, eine
d Nachahmung von Elis. Sirani im Pal. Corsini zu Rom) und dann
e als Bestandtheil des grossen Bildes vom Pestgelübde (Pinac. zu Bo-
logna) behandelt hat, sieht unleidlich prätentiös aus, als liesse sie das
Kind für Geld sehen. Überhaupt wird die Mutter in dieser Epoche
f nur zu oft eine missmuthige Custodin des Kindes (Ovalbild des Ma-
ratta im Pal. Corsini zu Rom); sie hat oft etwas zu schelten, sodass
Musikputten u. dgl. Dienerschaft nur ganz schüchtern mit einer ab-
gemessenen Ergebenheit ihre Befehle empfangen und der kleine Jo-
hannes sich kaum recht herbeiwagt. Das vornehme, zurückhaltende
Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird (vgl. S. 1033),
findet seine Parallele in damaligen Ansichten über den geistlichen
Stand (Ranke, Päpste, III, 120). — Nicht umsonst fühlt man sich
immer wieder von Sassoferrato gefesselt, dessen milde, schöne,
gewissenhaft gemalte Madonnen ohne Ausnahme ein Mutterherz haben,
worüber man den Mangel an Grossartigkeit und an höherm Leben
g vergisst. (Beispiele a. m. O., bes. Pal. Borghese in Rom; Brera zu
h Mailand; Pal. Manfrin in Venedig; in S. Sabina zu Rom, Cap. rechts
i vom Chor, das einzige grössere Altarbild: Madonna del rosario, von
k trefflichster Ausführung; — in den Uffizien und im Pal. Doria zu
Rom betende Madonnen ohne Kind, demüthig abwärts schauend, ohne
die Verhimmelung, durch welche sich z. B. Carlo Dolci von Sasso-
ferrato gründlich unterscheidet.) — Unter den Madonnen der Natura-
listen wird eines der oben (S. 1010, b) erwähnten Bilder des Pellegro
Piola zum Besten und Liebenswürdigsten gehören; Caravaggio
dagegen überträgt auch diese einfache Aufgabe in seine beliebte Zigeu-
l nerwelt (grosse heil. Familie im Pal. Borghese). Ähnlich Schi-
m done (Pal. Pallavicini zu Genua). Maratta's Madonnen sind
wiederum der Nachhall des Guido.

---

Die Santa conversazione (Madonna mit Heiligen) muss sich nun, wie schon bei den spätern Venezianern, irgend einem Affect und Moment bequemen, indem Madonna und das Kind zu einem der Heiligen in eine besondere Beziehung treten, wobei sich dann auch die Übrigen irgendwie betheiligen. Unzählige Male geschah diess z. B. unter Correggio's Ägide mit dem bedenklichen Sujet der Vermählung der heil. Catharina. Aber noch häufiger wird Mutter und Kind aus der Erdenräumlichkeit hinaus in die Wolken versetzt und mit Engeln umgeben; es beginnt das Zeitalter der Glorien und Visionen, ohne welche zuletzt kaum mehr ein Altarbild zu Stande kommt. Das Vorbild ist dabei nicht eine Madonna von Foligno, sondern direct oder indirect die Domkuppel von Parma mit der illusionären Untensicht, der Wolkenwirklichkeit, den Engelschaaren. Dieser Art sind mehrere Hauptbilder der Pinacoteca von Bologna, wie z. B. Guido's a
schon erwähntes Bild des Pestgelübdes, in dessen unterer Hälfte sieben Heilige knieen, zum Theil von dem bedeutendsten Ausdruck, der ihm zu Gebote steht; — Guercino's Einkleidung des S. Wil- b
helm von Aquitanien theilt mit seinem „Begräbniss der heil. Petronilla" c
(Gal. d. Capitols) den Übelstand, dass die himmlische Gruppe ausser Verbindung mit der irdischen bleibt und doch zu nahe auf dieselbe drückt, aber auch die breite, meisterlich energische Behandlung ist in beiden Bildern dieselbe. (Auch wieder ein Beleg für die Vertauschung der Santa conversazione gegen ein momentanes Geschehen; eigentlich mussten nur der heil. Bischof Felix, S. Wilhelm, S. Philipp und S. Jacob mit der Madonna auf Einem Bilde vereinigt werden.) — Luca Giordano ist bei einem solchen Anlass von seinem unzerstörbaren Temperament richtig geführt worden; seine Madonna del rosario (Mus. d
v. Neapel) schwebt unter einem von Engeln getragenen Baldachin auf Wolken einher, während vorn S. Dominicus, S. Chiara u. a. Andächtige verehrend ihrer harren; diese Übertragung der Glorie in eine himmlische Procession war echt volksthümlich neapolitanisch und das Einzelne ist auch danach gegeben. (Ein anderes grosses Bild von e
Luca in der Brera zu Mailand.) — Ins Masslose geht z. B. die Doppelvision des Ercole Gennari (Pinac. v. Bol.); Madonna erscheint f
auf Wolken dem ebenfalls auf Wolken über stürmischem Meer schwebenden S. Niccolò von Bari. Auch der Contrast der Glorien mit Mar-

tyrien (s. oben), so poetisch er sich anlässt, hat etwas künstlerisch Unechtes.

Aber das Überirdische kommt selbst in die einsame Klosterzelle, in das Dasein eines einzelnen heiligen Menschen hereingeschwebt. Hier, in geschlossenen Räumen, ist die örtliche Wirklichmachung in der Regel sehr störend. Es würde wie Spott klingen, wenn wir selbst die besten derartigen Bilder von dieser Seite prüfen und namentlich das Benehmen der hier ganz ungenirten Engel näher schildern woll-
a ten. (Pinac. v. Bologna: S. Anton v. Padua, dem Bambino den Fuss
b küssend, von Elisabetta Sirani; — S. Giacomo magg. zu Bologna, 4. Alt. r.: Christus erscheint dem Johannes a S. Facundo, von Cavedone.) Wenn ein herberer Naturalist wie z. B. Spagnoletto das Visionäre ganz weglässt, so kömmt wenigstens ein
c harmloses Genrebild zu Stande; sein S. Stanislas Kostka (Pal. Borghese) ist ein einfacher junger Seminarist, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat, und der nun ganz gutmüthig aufmerkt, wie es ihn am Kragen fasst.

Die auf Wolken schwebende Madonna ist in dieser Zeit kaum mehr zu unterscheiden von der Assunta, der gen Himmel fahrenden Maria. (Wie deutlich hatte noch Tizian die Assunta als solche bezeichnet!) Auch jetzt werden übrigens gewisse Bilder ausdrücklich als
d Himmelfahrten gemalt. So das colossale Bild Guido's in S. Ambrogio zu Genua (Hauptaltar rechts), eines derjenigen Meisterwerke,
e welche kalt lassen. Von den Assunten des Agostino und Annibale Caracci in der Pinac. zu Bologna ist die erstere, bedeutendere wieder ein rechtes Beispiel der räumlichen Verwirklichung des Übersinnlichen; das „Aufwärts" ist durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht; glücklicher Weise giebt auch noch der Kopf den schönen Eindruck der sich in Wonne auflösenden Sehnsucht. — Die unten am Grabe versammelten Apostel erheben sich selten zu irgend einer reinern Begeisterung.

f Einzelne Altarbilder sind auch ganz mit der Glorie angefüllt. In S. Paolo zu Bologna (2. Cap. r.) sieht man eines der trefflich gemalten Bilder des Lod. Caracci, „il paradiso", merkwürdig als vollständiges Specimen jener Engelconcerte, durch welchen die Schule sich von ihrem Ahn Correggio wider Willen unterscheidet. Seine

Engel haben selten Zeit zum Musiciren. — Ein eigenthümliches Glorienbild des Bonone steht in S. Benedetto zu Ferrara auf d. 3. Alt. a links; der Auferstandene wird von neun auf Wolken um ihn gruppirten benedictinischen Heiligen verehrt, geküsst, angebetet, bestaunt; die santa conversazione wird zur gemeinschaftlichen ekstatischen Verklärung (Parallele: Fiesole's Fresco in S. Marco, S. 790, c.)

---

Vor allem aber sind die Glorien der Hauptgegenstand für die Kuppel- und Gewölbemalereien (S. 386, ff.). Correggio's gefährliches und unerreichbares Vorbild wird Anfangs ernst genommen. Es ist unmöglich, einer Arbeit die Achtung zu versagen wie z. B. den Fresken des Lodovico Caracci an dem Bogen vor der Chor- b nische des Domes von Piacenza; diese jubelnden Engel, welche Bücher halten und Blumen streuen, haben ein grandioses Leben und einen fast ganz echten monumentalen Styl. Domenichino's 4 Evangelisten c an den Pendentifs der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom sind zum Theil grossartiger als irgend eine Pendentifgestalt in Parma; und wenn er mit den allegorischen, noch sehr schön gezeichneten Fi- d guren der Pendentifs von S. Carlo a' catinari gleichgültig lässt, wenn er in den auffallend geringern Pendentifs des Tesoro im Dom von e Neapel Allegorisches, Historisches und Überweltliches auf anstössige Weise mischt, so geben wir dort der Allegorie als solcher, hier der gedrückten Stimmung des arg misshandelten Meisters die Schuld. — Guido bringt in seinem (sehr übermalten) Engelconcert bei S. Gre- f gorio in Rom (von den 3 Capellen daneben diejenige rechts) wenigstens einen ganz naiven und heitern Eindruck hervor durch die schönen jugendlichen Gestalten ohne Pathos. In der Glorie des heil. Dominicus (Halbkuppel der Cap. des Heiligen in S. Domenico zu Bo- g logna) richten zwar die musicirenden Engel einen conventionellen Blick nach oben, Christus und Maria sind im Ausdruck des Empfangens ganz unbedeutend, allein höchst grandios schwebt der Heilige, dessen schwarzer Mantel von Putten ausgespannt wird. — Zu diesen frühen, mit höherer Anstrengung gemalten Glorien gehört auch Bonone's schöne Halbkuppel in S. Maria in vado zu Ferrara, anbetende Patri- h archen und Propheten. — Unter den Neapolitanern ist Stanzioni

a der gewissenhafteste; an der Flachkuppel der Cap. des heil. Bruno
zu S. Martino in Neapel (die 2. l.) ist trotz der allzu gründlich gehand-
habten Untensicht das anbetende Aufwärtsschweben des Heiligen,
die Wolke von Putten, das Concert der erwachsenen Engel ungemein
schön und stylvoll gegeben; — an der Flachkuppel der 2. Cap. r.
dagegen hat St. der Auffassung seiner Schule seinen vollen Zoll ent-
richtet in einem Gegenstande, der über den Horizont derselben ging:
Christus in der Vorhölle. — Ausserdem ist hier ein Maler zu beachten,
bei welchem man sonst nicht gewohnt ist, Besseres in dieser Gattung
b zu suchen: der Calabrese. Im Querschiff von S. Pietro a Majella
hat er in flachen Deckenbildern die Geschichten Papst Cölestins V.
und der heil. Catharina von Alexandrien gemalt, diessmal nicht bloss
mit äusserlicher Energie, sondern mit Geist und Besonnenheit; beinahe
würdevoll wird sein Naturalismus in dem Bilde, wo die Leiche der
Catharina von fackeltragenden, blumenstreuenden, singenden Engeln
auf Wolken nach dem Sinaï gebracht wird.

Allein nur zu bald gestaltet sich die Gewölbemalerei zum Tum-
melplatz aller Gewissenlosigkeit. In Erwägung, dass selten Jemand
die physischen Kräfte habe, ein Deckenbild genau und lange zu prü-
fen, und dass man doch nur für den Gesammteffect einigen Dank
ernte, reducirte man sich auf denjenigen Styl, von welchem bei Anlass
des Pietro da Cortona (S. 1017) die Rede gewesen ist. Den Übergang
macht der gewissenlose Lanfranco, zunächst indem er den Dome-
c nichino bestahl (Pendentifs der Kuppel im Gesù nuovo zu Neapel,
d auch die in SS. Apostoli daselbst, wo auch all die gleichgültigen,
unwahren Malereien der Decke und der bessere „Teich von Bethesda"
über dem Portal von L. sind), dann durch zuerst schüchterneres, bald
e frecheres Improvisiren (Gewölbe und Wandlunetten in S. Martino da-
f selbst; Kuppel in S. Andrea della Valle zu Rom). Wie er sonst das
g Übersinnliche anzupacken gewohnt war, zeigt z. B. sein S. Hierony-
mus mit dem Engel (Mus. v. Neapel). Die Nachfolger bekamen nun
nicht bloss Kuppeln, sondern Kirchengewölbe aller Art mit Glorien,
Paradiesen, Assunten, Visionen zu füllen; ausser den schwebenden,
in allen Graden der Untensicht gegebenen Gruppen und Gestalten
setzt sich am Rande ringsum ein Volk von andern Gruppen an, welches
auf Balustraden, Absätzen u. s. w. steht; für diese schuf Pozzo

(S. 387) jene neue Räumlichkeit in Gestalt prächtiger perspectivischer Hallen. Wo bleibt nun das wahrhaft Überirdische? Mit einer unglaublichen Oberflächlichkeit sieht man dem Correggio das Äusserlichste seiner Schwebeexistenz, seiner Leidenschaft, seiner Ekstasen, namentlich seine Wolken und Verkürzungen ab und combinirt daraus jene tausende von brillanten Schein- und Schaumscenen, deren illusionäre Wirkung dann noch durch die oben (S. 388, c u. f) geschilderten kümmerlichen Hülfsmittel gesteigert und gesichert werden soll. Wer möchte in diesem Himmel wohnen? wer glaubt an diese Seligkeit? wem giebt sie eine höhere Stimmung? welche dieser Gestalten ist auch nur so ausgeführt, dass wir ein Interesse an ihrem Himmelsdasein haben könnten? Wie lungern die meisten auf ihren Wolken herum, wie lässig lehnen sie davon herab.

Ausser den bei obigem Anlass angeführten Arbeiten des Pozzo
u. A. sind noch am ehesten folgende zu nennen. G a u l i : das grosse a
Fresco im Hauptschiff des Gesù in Rom, mit besonders flink gehandhabten Farben und Verkürzungen; der Maler will mit allen Mitteln glauben machen, dass seine Heerschaaren aus dem Empyreum durch
den Rahmen herabschwebten gegen den Hochaltar hin. (Ölskizze im b
Pal. Spada.) — In Genua die brillantesten: G i o. B a t t. C a r l o n e
(Fresken von S. Siro etc.), und C a r l o B a r a t t a (S. M. della Pace, c
Querschiff r., Assumption der heil. Anna). — In Venedig: der hellfarbige G i o. B a t t. T i e p o l o , der die Untensicht vielleicht am weitesten treibt, sodass Fusssohlen und Nasenlöcher die charakteristischen
Theile seiner Gestalten sind. (Assunta, an der Decke von S. M. della d
pietà, an der Riva; Glorie des heil. Dominicus in SS. Giov. e Paolo, e
letzte Cap. r.) Wie zuerst M e n g s mit seinem einsamen Protest dieser wuchernden Ausartung gegenüberstand, ist oben (S. 1014) erwähnt worden. Die vollständige Reaction von Seiten eines neuclassischen Styles, den wir nicht mehr zu schildern unternehmen, tritt ein mit
A n d r e a A p p i a n i. (Fresken in S. Maria presso S. Celso in Mailand.) f

---

Die p r o f a n e M a l e r e i ist in Zeiten eines allverbreiteten Naturalismus von der heiligen kaum zu scheiden. Vollends die Geschichten des alten Testamentes, z. B. in den vielen Bildern von halben

und ganzen Figuren, welche aus Guercino's Werkstatt hervorgingen, werden von den profanen Historien im Styl nicht abweichen. Es giebt z. B. gerade von Guercino ausser den gleichgültigen Historien (z. B.
a Ahasver und Esther, bei Camuccini) auch einige vortreffliche wie die oben (S. 1012) genannten, oder wie sein „Salomo mit der Königin von
b Saba" (S. Croce in Piacenza, Querschiff r.) — Geschichten wie die der Susanna, oder der Frau des Potiphar mit Joseph (grosse Bilder des
c Biliverti im Pal. Barberini zu Rom und in den Uffizien), oder des Loth und seiner Töchter, Situationen wie die der Judith nehmen von der Bibel nicht mehr als den Vorwand her. (Die Susanna des
d Capuccino im Pal. Spinola, Str. nuova, zu Genua.) Die schönste
e Judith ist ohne allen Zweifel die des Cristofano Allori (Pal.
f Pitti, kleines Ex. im Pal. Corsini zu Florenz, sehr ruinirtes Ex. im
g Pal. Connestabile zu Perugia); freilich eine Buhlerin, bei welcher es zweifelhaft bleibt, ob sie irgend einer Leidenschaft des Herzen fähig ist, mit schwimmenden Augenlidern, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut stimmt.
h Edler ist wohl bisweilen Guido's Judith (z. B. im Pal. Adorno zu Genua); auch die des Guercin (S. 1036); bei beiden hie und da mit dem Ausdruck sehnsüchtigen Dankes. — Auch die Tochter des Herodes ist als Gegenstand am besten hier zu nennen. (Kalt und pomphaft
i von Guido, Pal. Corsini in Rom.) Bei Domenichino sind alttestamentliche Historien im Ganzen das Allerschwächste. Vier Ovale
k al fresco, in S. Silvestro a monte cavallo zu Rom, l. Querschiff (im r. Querschiff sieht man das fleissige Hauptbild eines seiner wenigen
l Schüler, Ant. Barbalunga, Gottvater in einer Glorie, unten zwei
m Heilige); — im Casino Rospigliosi: das Paradies, und der Triumph
n Davids (?); — Pal. Barberini: der Sündenfall, aus lauter Reminiscenzen bestehend. — David mit Goliaths Haupt, das Gegenstück zur Judith, unzählige Male, am gemeinsten von Domenico Feti, der ihn auf
o dem Haupte sitzen lässt (Pal. Manfrin in Venedig).

Die Parabeln des neuen Testamentes, welche durch edle Behandlung gar wohl einen biblischen Typus erhalten können, ermangeln in dieser Zeit durchgängig einer solchen Weihe, ohne doch durch genrehaften Reiz (wie z. B. bei Teniers) oder durch Miniaturpracht
p (wie z. B. Elzheimer's „verlorener Sohn" im Pal. Sciarra) zu ent-

schädigen. Dem Calabrese, als er die Rückkehr des verlornen Sohnes malte (Museum von Neapel), erschienen offenbar die Präce- a
dentien seiner Hauptperson als etwas sehr Verzeihliches. „Es hat eben sein müssen.“ — Domenico Feti (mehrere kleine Parabelbilder im Pal. Pitti und den Uffizien) ist hier einer der Bessern. b

Die eigentlich profane Malerei, mythologischer, allegorischer und historischer Art, wozu besonders noch eine Menge Scenen aus Tasso kommen, kann hier nur kurz berührt werden. Die Caracci gaben mit ihrem Hauptwerk im Pal. Farnese im Ganzen den Ton an. Wie c
sie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine Grösse und ohne rechtes hinreissendes Leben (S. 1011), aber tüchtig und consequent, so componirten sie auch die Liebesscenen der Götter. Was sie in Bologna von römischer Geschichte u. dgl. in die Friese von Sälen gemalt haben (Pal. Magnani, Pal. Fava), ist daneben kaum des Aufsu- d
chens werth. (Bedeutend sollen Lod. Caracci's Fresken im Pal. e
del Giardino zu Parma sein.) Von den Kaminbildern der Schule werden leider die besten ausgesägt, wie ich denn eine schöne improvisirte Figur dieser Art von Guido in einem Magazin käuflich gefunden habe. — Bei Camuccini in Rom drei Bilder aus Tasso, von pastoral-heroischer f
Auffassung, in leuchtend schönen Landschaften, als Werke des Agostino, Lodovico und Francesco Caracci geltend. — Das Beste und Schönste verdankt man Domenichino. Das Bild der schiessenden und badenden Nymphen (Pal. Borghese in Rom) g
zeigt zwar weder ganz reine Formen noch venezianische Lebensfülle, allein herrliche Motive und jenen echten idyllischen Charakter, welcher hier wie bei den Venezianern (S. 976) die glücklichste Eigenschaft mythologischer Bilder ist. Die abgenommenen Fresken aus der Villa Aldobrandini bei Frascati (jetzt ebenda) behaupten diesen selben Charakter durch ihre Anordnung in grossartiger Landschaft. Die Deckenfresken im Hauptsaal des Pal. Costaguti in Rom enthalten zwar h
eine unglückliche Allegorie (der Gott der Zeit hilft der Wahrheit, sich zum Sonnengott zu erheben), aber die Formen sind schöne rund gewissenhafter als bei den andern Malern, die in diesem Palast gemalt haben (Guercino, Albani, Lanfranco etc.). Zwei kleine, sehr hübsche i
mythologische Bildchen im Pal. Pitti. — Der nächste, welcher in der Behandlung des Mythologischen von D. lernte, war Albani, dessen

a vier Rundbilder der Elemente (Pal. Borghese) die cokettteste Lieblichkeit erreichen, deren ein Bologneser fähig war: ein paar hübsche kleine
b Bilder in den Uffizien; hübsche Putten am Gewölbe der Chornische
c in S. M. della Pace zu Rom. Den tiefsten Eindruck muss aber Domenichino auch hier auf Nic. Poussin gemacht haben. Sein Triumph
d des Ovid (Pal. Corsini in Rom), sein Einzug der Flora (Gal. des Ca-
e pitols), sein Zeitgott, der den Horen zum Tanze aufspielt (Academie von Venedig) mit ihren erloschenen Farben und etwas allgemeinen Formen reizen den Blick nicht; wer aber die Kunst geschichtlich betrachtet, wird dieses Streben, in der Zeit der falschen Prätensionen rein und wahr zu bleiben, nur mit Rührung verfolgen können. Und einmal ist er auch ganz naiv und schön, in der Hirtenscene oder No-
f vellenscene des Pal. Colonna; einem Bilde, welches sich gar wohl dem berühmten „Et in Arcadia ego" (Louvre) gleichstellen darf. — Guercino hat ausser jenen Fresken der Villa Ludovisi (S. 1016, f) eine
g Anzahl meist gleichgültiger Historienbilder gemalt (Mucius Scævola, im Pal. Pallavicini zu Genua), unter welchen nur die genannte Dido
h auf dem Scheiterhaufen (im Pal. Spada zu Rom) durch Schönheit des Ausdruckes und durch ungemeine Kraft der Farbe sich auszeichnet. — Von einem sonst wenig bekannten Giacinto Geminiani ist in
i den Uffizien (I. Gang) eine „Auffindung der Leiche Leanders", welche die besten Inspirationen eines Guercino und Poussin in hohem Grade zu vereinigen scheint. — Guido lässt mit solchen Scenen in der Regel
k sehr kalt. Seine Nausicaa (Mus. von Neapel) hält mit grosser Seelenruhe Hof zwischen ihren Mägden. Seine Entführung der Helena
l (Pal. Spada) geschieht wie ein anderer Ausgang am hellen Tage. Das treffliche Bild einer Nymphe und eines Helden, in den Uffizien. — Von der Elis. Sirani, welche Guido's maniera seconda zu reprodu-
m ciren nicht müde wird, findet man eine Caritas mit drei Kindern im Pal. Sciarra.

---

Die Naturalisten malten lieber das Heilige profan als das Profane ideal; sie entschädigten sich durch das Genre. Salvator, der ihnen entrann, um sich in allen möglichen Gattungen zu versuchen, gab in
n seinem schon erwähnten Catilina (Pal. Pitti) eine ausgesuchte Ge-

sellschaft bösartig gemeinen, vornehm costumirten Gesindels. Carlo
Saraceni malt z. B. (Pal. Doria in Rom) die Juno, welche dem a
enthaupteten Argus die Augen mit eigenem Finger ausgräbt, um sie
auf ihren Pfau überzutragen; der Charakter der Göttin ist dieser Action
gemäss.

Mit Pietro da Cortona, bei den Neapolitanern mit Luca
Giordano, beginnt auch für die mythologische und allegorische
Frescomalerei das Zeitalter der reinen Decoration. Pietro's ungeheures
Deckenfresco, welches den Ruhm des Hauses Barberini verherrlicht,
und seine Deckenmalereien im Pal. Pitti wurden schon angeführt; um
zu errathen, was er eigentlich meint, bedarf es einer beträchtlichen
Kenntniss der barberinischen und mediceischen Hausgeschichte. Der
Plafond Luca's in der Galeria des Pal. Riccardi in Florenz zeigt, b
wie Cardinal Leopold, Prinz Cosimo (III) u. A. als Lichtgottheiten
auf den Wolken daher geritten kommen; ringsum ist der ganze Olymp
vertheilt. Wie gerne geht man von da zu Giov. da S. Giovanni,
dessen Allegorien (im grossen untern Saal des Pal. Pitti) noch ab- c
surder ersonnen, aber doch noch mit Liebe, Schönheitssinn und Far-
benglanz ausgeführt sind. — Die Cortonisten und Nachfolger Luca's
noch einmal zu nennen, wie sie sich durch die Paläste von ganz Ita-
lien verbreiteten, verbietet uns der Raum. Wer sich von ihrer Styl-
complicität einen Begriff machen will, braucht z. B. nur dem beliebten
Thema vom Raub der Sabinerinnen nachzugehen und aufzumerken,
was an diesem Moment durchgängig und ausschliesslich hervorgehoben
wurde. Luca selber hat in kleinern Bildern, wie z. B. die Galatea in
den Uffizien, bisweilen eine Naivetät in Rubens Art. — Im XVIII. d
Jahrh. sind dann die oben (S. 1013, c) genannten römischen Maler
auch in der profanen Gattung bemüht, regelrechte und fleissige Bilder
ohne alle Nothwendigkeit zu Stande zu bringen; in den Plafonds fürst-
licher Säle dagegen lässt man sich schon eher auf Cortona's Manier
gehen, sowohl im allegorischen Inhalt als im Malwerk. (Pal. Co-
lonna: in der Galeria die zu Ehren des Marcantonio Colonna alle- e
gorisch verklärte Schlacht von Lepanto; ein anderer Plafond, von
Luti, zu Ehren Papst Martins V.)

---

Auch mit der Genremalerei, welche besonders bei den eigent-
lichen Naturalisten gedieh, dürfen wir uns nicht aufhalten. Caravag-
gio, der Schöpfer der neuen Gattung, wählt sich zum Gefäss der-
selben das lebensgrosse venezianische Halbfigurenbild und giebt dem-
selben einen unheimlich witzigen oder schrecklichen dramatischen
a Inhalt auf schlichtem dunklem Grunde. Seine Spieler (Pal. Sciarra
b in Rom), seine lüsterne Wahrsagerin (Gal. des Capitols), seine beiden
c Trinker (Gal. von Modena) sind weltbekannt; im Grunde gehören sein
„Zinsgroschen" und „Christus unter den Schriftgelehrten" auch hie-
her. Diese Gattung, bald mehr zur Geschichte, bald mehr zum Fa-
milienporträt sich hinneigend, fand rasch durch ganz Italien Anklang,
trotz ihrer Armuth und Einseitigkeit. Die Schüler Guercins malten
Manches der Art. Der ganze Honthorst geht vorzugsweise darin
d auf, nur mehr nach der burlesken Seite hin. (Pal. Doria in Rom, Uffi-
e zien in Florenz, wo u. a. sein Bestes, ein Souper von zweideutiger Ge-
sellschaft; Anderes in allen grössern Sammlungen.) Andere Nachahmer:
f Manfreddi, Manetti, Giov. da S. Giovanni (Alle im
g Pal. Pitti), Lionello Spada (grosse Zigeunerscene in der Gal. von
Modena); — einiges recht Gute in der Academie von Venedig, ein
h Lautenspieler mit Weib und Knabe, eine Gruppe von drei Spielern
(etwa von Carlo Saraceni? welchem die treffliche Figur eines
i Lautenspielers im Pal. Spinola zu Genua angehört). Andere gehen ins
harmlose Existenzbild zurück; der Capuccino und Luca Gior-
k dano malen Köchinnen mit Geflügel (Pal. Brignole in Genua; Pal.
l Doria in Rom); der Calabrese aber, vielleicht wie die Letzt-
genannten von Niederländern inspirirt, schuf ein grosses stattliches
m Concert in ganzen Figuren (Pal. Doria. — Eine gute, wirklich nieder-
n ländische „Musik bei Tische" im Pal. Borghese). — Salvators halbe
o und ganze Figuren sind insgemein blosse renommistische Möblirbilder.
(Pal. Pitti: un poeta; un guerriero.)

Neben diesem caravaggesken Genre gab es seit Anfang des XVII. Jahrh. in Rom ein anderes im eigentlich niederländischen Sinn. Der Holländer Peter van Laar, genannt Bamboccio, Michelangelo Cerquozzi, Jan Miel u. m. a. nordische und italienische Maler haben in dieser Gattung die wahren Gesetze und Bedingungen erkannt und danach manches Vortreffliche geschaffen. (Der Verfasser kennt

sie nur fragmentarisch. Hauptsammlung hiefür: Pal. Corsini in a
Florenz; von Cerquozzi vielleicht das Beste im Ausland; ein gutes
kleines Bild des Jan Miel: der Dornauszieher, in den Uffizien.) Was b
von Jacques Callot gemalt ist, hat bei Weitem nicht den Reiz
seiner Radirungen; Manches ist auch nicht sicher benannt. (Les
malheurs de la guerre, Reihe von Bildchen im Pal. Corsini zu Rom; c
figurenreiche Stadtansichten und noch eine Reihe kleinerer Bildchen,
die letztern wohl geringern Theils von ihm, in der Acad. v. Venedig.) d
— Dieses Alles wird nun weit überboten durch jene Anzahl von Kleino-
dien der eigentlichen holländischen und Antwerpner
Schule in den Uffizien, deren Besprechung wir uns versagen müssen. e
Keine Sammlung Italiens und nicht eben viele des Nordens können sich
an Cabinetsbildern dieser Art mit der genannten messen. In Venedig
hat die Academie fast nur zweifelhaft Benanntes; im Pal. Manfrin: f
Jan Steen's Alchymist, noch im Ruin ein Juwel; Gerard Dow's
Arzt wohl nur eine Copie. — Die damalige offizielle Ästhetik der Italiener
verabscheute im Ganzen das Genre, soweit es nicht, wie ihre übrige
Malerei, im Affect aufgehen wollte. Daher der Vorzug jener Halbfigu-
renbilder ohne räumliche Umgebung und ohne Zuthaten.

In den kleinern Nebengattungen repräsentirt Castiglione das
Thierstück, ohne recht zu wissen, was er wollte, in zum Theil lebens-
grossen Möblirbildern (Pal. Colonna in Rom; Uffizien); Mario de' g
Fiori aber eine nur decorativ gemeinte Blumenmalerei (Spiegelcabi- h
net im Pal. Borghese). Man vergleiche damit die unendliche Naturliebe
einer Rahel Ruysch und die zwar schon mehr conventionelle, i
aber noch höchst elegante Palette eines Huysum (Pal. Pitti).

---

Eine eigenthümliche Gattung der damaligen italienischen Kunst
war ihre Schlachtenmalerei; d. h. die Darstellung des Gewühles
als solchen, wesentlich nach Farben und Lichtmassen angeordnet.
Ausser Cerquozzi hat Salvator Rosa hierin den Ton angegeben,
in welchen sich jedoch ein kenntliches Echo aus der Amazonenschlacht
des Rubens zu mischen scheint. Von ihm und seinen neap. Nachahmern
Aniello Falcone und Micco Spadaro Schlachten und Auf- k
ruhrsbilder im Museum von Neapel; von ihm eine grössere und eine

a kleinere Schlacht im Pal. Pitti, Einiges auch im Pal. Corsini zu Florenz. Von dem farbenreichern Bourguignon, in welchem Cer-
b quozzi und Rosa zusammentreffen, gelten als echt u. a. zwei Schlachten
c im Pal. Borghese, eine grosse im Pal. Pitti, zwei grosse (wahrschein-
d lich Abbildungen bestimmter Ereignisse) und zwei kleinere in den
e Uffizien, zwei im Pal. Capponi zu Florenz, und mehrere im Pal. Cor-
f sini ebenda, wo man auch die ganze Schule kennen lernt, die sich an diese Künstler anschloss. Gegenüber dem ganz geistesleer gewordenen, einst von der Constantinsschlacht abgeleiteten Schlachtbilde der Manieristen (z. B. bei Tempesta) muss diese neue Behandlungsweise ein grosser Fortschritt heissen. Allein neben prächtig hervortretenden Episoden (die sich dann zu wiederholen pflegen) läuft auch ganz gedankenloses Flickwerk mit. In einigen Jahrzehnten hatte man sich, wie es scheint, an der Gattung so völlig satt gesehen, dass sie einschlief. Oder das unkriegerische Italien überliess sie den Franzosen (Van der Meulen) und den Deutschen, bei welchen Rugendas sie neu und eigenthümlich belebte.

---

Eine der schönsten Äusserungen des europäischen Kunstgeistes dieser Periode ist die Landschaftmalerei. Ihre wichtigsten Entwicklungen gehen auf italienischem Boden, in Rom, aber grösstentheils durch Nichtitaliener von Statten.

Angeregt durch flandrische Bilder hatte sie im XV. Jahrh. die ersten naturgemässen Hintergründe geliefert, nicht um für sich etwas zu bedeuten, sondern um nach Kräften die Stimmung des Beschauers beim Anblick heiliger Scenen (S. 800—844) und liebevoll gemalter Bildnisse (S. 861) zu erhöhen. Dann hatte Rafael sie zu einer höhern, gesetzmässigen Mitwirkung herbeigezogen, als er in möglichst Wenigem das Leben der Patriarchen zu schildern hatte (S. 926). (Von
g Polidoro und Maturino zwei Frescolandschaften in S. Silvestro a Montecavallo zu Rom, in einer Cap. links.) Zu gleicher Zeit erkannte Tizian ihre hohe Unentbehrlichkeit für die Existenzmalerei und legte bei den entscheidenden Anlässen (S. 970, e; 974, a) den poetischen Ausdruck wesentlich mit in die landschaftliche Umgebung. Er zuerst hat diesen Theil der Welt in malerischer Beziehung vollkommen ent-

deckt und die enge Verbindung von landschaftlichen und Seelenstimmungen künstlerisch benützt. Tintoretto und die Bassano gingen ihm nach, so weit sie konnten (S. 985). Dosso Dossi kam, vielleicht selbständig, fast so weit als Tizian (S. 943, u. f.).

Seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts ist in Italien schon ein allgemeines Bedürfniss nach landschaftlicher Anregung vorhanden, dem aber die noch regierenden Manieristen, wie es scheint aus Hochmuth, zu genügen verschmähten. Da liess man sich ganze Schiffsladungen von Gemälden aus der grossen Antwerpener Fabrik der Breughel kommen. Jede italienische Galerie enthält ein paar, oft viele von diesen grünen, bunten, überladenen, miniaturartig ausgeführten Bildern, welche mit allen möglichen heiligen und profanen Geschichten staffirt sind. Vier von den allerfleissigsten, ohne Zweifel von Jan, dem sog. a
Sammetbreughel (1568—1625), in der Ambrosiana zu Mailand; — ein ganz kleines im Pal. Doria zu Rom vereinigt z. B. folgende Staffage: b
Wallfischfang, Austerfang, Eberjagd und eine der Visionen des Johannes auf Pathmos. Dieselbe Galerie, eine der wichtigsten für die c
ganze Landschaftsmalerei, enthält auch Landschaften der Bassano, u. a. eines sonst nicht genannten Apolloni da Bassano, eine grosse von Gio. Batt. Dossi, staffirt mit einer fürstlichen Begrüssungsscene und — beiläufig gesagt — auch einen Orpheus in der Unterwelt und eine Versuchung des heil. Antonius, von dem seltenern Höllenbreughel. Die Antwerpener Bilder sind freilich meist durch ihre Buntheit und durch das Mikroskopische ihrer Ausführung stimmungsloser als die der Bassaniden, welche prächtige scharfe Lichter und duftige Schatten über ihre Felsgebirge mit steilen Städten dahinschweben lassen.

Ausser den Gemälden kamen auch Maler aus den Niederlanden, so Matthäus Bril, der z. B. im Vatican (Sala ducale, Biblioteca) d
Veduten und freie Compositionen, beide gleich stimmungslos, al fresco malte. (Ein Bild im Pal. Colonna.) Dann sein jüngerer Bruder Paul e
Bril (1554—1626), der wichtige Mittelsmann für die Verbindung der niederländischen und der italienischen Landschaft. Seine frühen Bilder sind noch bunt (Pal. Sciarra), erst allmälig wird der Poet zum Künst- f
ler und lernt sein Naturgefühl grossartig aussprechen. Ob er dem Annibale Caracci oder dieser ihm mehr verdanke, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres

a Liniengefühl erwacht. (Bilder aus allen seinen Perioden in den Uffi-
b zien; zwei aus der mittlern Zeit im Pal. Pitti. Frescolandschaften im
c Anbau rechts bei S. Cecilia in Rom.) Parallel mit ihm entwickelt Adam Elzheimer von Frankfurt (1574—1620) eine nicht geringere künstlerische Macht in seinen köstlichen Miniaturen. (Uffi-
d zien: Hagar im Walde, Scene aus der Geschichte der Psyche, Hirte mit der Syrinx.) Seine Eichen, seine herrlichen Fernen, seine Felsabhänge sind naturpoetisch in ganz schönen Linien. Was von Vinckebooms, von Jodocus Momper u. a. Malern dieser Generation in Italien ist, kann Verfasser dieses nicht gehörig sondern; so oft ihn aber das
e Glück nach Florenz führt, gehören die beiden Landschaften des Rubens (Pal. Pitti) zu seinen grössten Genüssen. Die „Heuernte bei Mecheln", in den bescheidensten landschaftlichen Formen, giebt eine ganz wonnevolle Mitempfindung des Luft- und Lichtmomentes, während die „Nausicaa" mit ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phantastischen Beleuchtung uns in den Mitgenuss eines fabelhaften Daseins erhebt. (Nicht als Pendants gemalt, wie die ungleiche Grösse zu allem Überfluss zeigt.) Was von Ruysdael, Backhuyzen und andern Holländern in Italien ist, kommt neben den Schätzen nordischer Sammlungen kaum in Betracht; das „Schlösschen im Weiher"
f von Andr. Stalbent (Uffizien) und die mürrische Landschaft
g Rembrandts (ebenda) möchten es reichlich aufwiegen.

Von Tizian stammt wahrscheinlich die Anregung her, welche inzwischen die Bolognesen zu ihrer landschaftlichen Auffassung begeistert hatte. Es ist das Gesetz der Linien, welches sie der niederländischen Regellosigkeit gegenüberstellen, die Öconomie und edle Bildung der Gegenstände, die Consequenz der Farbe. Sie lassen der Landschaft einstweilen nur selten das alleinige Recht; Annibale hat offenbar eine gemischte Gattung erstrebt, in welcher Landschaft und Historie einen gemeinsamen Eindruck hervorbringen sollten. (Mehrere
h Halbrundbilder mit Geschichten der Jungfrau, Pal. Doria; eine kleine
i Magdalena, ebenda; eine andere im Pal. Pallavicini zu Genua; — von
k den übrigen Caracci die oben, S. 1045, f genannten Bilder bei Camuccini;
l von Agostino eine Felslandschaft mit Badenden in Guachefarben, Pal. Pitti.) Von Grimaldi, dem Hauptlandschafter der Schule, wird man in Italien wenig zu Gesichte bekommen, leider auch von Dome-

nichino. (Schöne Landschaft mit Badenden im Pal. Torigiani zu a
Florenz; zwei stark geschwärzte in den Uffizien; Fresken im Casino b
der Villa Ludovisi.) Von Franc. Mola kommt mehrfach ein S. c
Bruno in schöner Gebirgsgegend vor (u. a. Pal. Doria). d

Salvator Rosa, ein halber Autodidact in der Landschaft, ist
hier wahrer und mächtiger inspirirt als in allen übrigen Gattungen;
den Werken der Bologneser und der bald zu nennenden Franzosen
verdankt er wohl nur seine höhere Ausbildung. Abendliche, oft zornig
beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten (Pal. Colonna in e
Rom), unheimlich staffirt, sind Anfangs sein Hauptgegenstand; dann
erhebt er sich zu einer ruhig grandiosen, durch bedeutende Formen
und Ströme von Licht überwältigenden Art. (La selva de' filosofi, f
d. h. die Geschichte des Diogenes, im Pal. Pitti; — die Predigt Jo-
hannis, und die Taufe Christi, im Pal. Guadagni zu Florenz, Haupt- g
bilder; Anderes in den Pal. Corsini und Capponi so wie in den h
Uffizien ebenda.) Dazwischen oder später malte er auch frechere
Bravourbilder (la pace, im Pal. Pitti) und kalte, sorgfältige, grosse, i
überfüllte Marinen (ebenda). Aus welcher Zeit die phantastische
Landschaft mit der gespenstischen Leiche des heil. Paulus Eremita
sein mag, wage ich nicht zu entscheiden (Brera in Mailand). — Bilder k
seines Schülers Bart. Torregiani im Pal. Doria zu Rom l

Der bewussteste von Allen aber, der definitive Schöpfer der land-
schaftlichen Gesetze ist Nic. Poussin. Sein wichtigern Land-
schaften sind fast alle in Paris, doch findet man im Pal. Sciarra jene m
einfach herrliche Flusslandschaft, in welcher S. Matthäus mit dem
Engel zwischen Ruinen sitzt. Seine Schüler und Verwandter war
Caspar Dughet, genannt Gaspero Poussin oder Pussino
(1613—1675). Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, welche
noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Umgegend
Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und
Gewitter, welche dann das ganze Bild durchbeben; in den Formen
herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittel-
gründe mit einem Ernst behandelt, wie bei keinem Andern. In beiden
Seitenschiffen von S. Martino a' monti zu Rom eine Anzahl von meist n
sehr entstellten Frescolandschaften mit den Geschichten des h. Elias;
im Pal. Colonna 13 Landschaften in Wasserfarbe, — beide Reihen o

bestehen die grosse Probe, ob eine Landschaft bloss durch Linien und
Hauptformen, ohne den Reiz leuchtender Farben und Details existiren
a könne. — Im Pal. Corsini zu Rom: unter mehrern kaum minder treff-
lichen: der Sturm, und: der Wasserfall, letzteres Bild durch unglück-
liches Nachdunkeln, zumal des Grünen, sehr benachtheiligt, wie noch
b viele andere Bilder Gaspero's. — In der Academia di S. Luca: meh-
c rere treffliche Bilder. — Im Pal. Pitti: vier köstliche kleine Bilder,
d welche vorherrschend klar geblieben sind; — in den Uffizien: eine
kleine Waldlandschaft.

Derjenige Typus, welchen Annibale vorgebildet, die beiden Poussin ausgebildet hatten, blieb nun lange Zeit in der Malerei der herrschende, sodass die Holländer mit ihrer mehr realistischen Landschaft im Ganzen eine (allerdings glorreiche!) Minorität bildeten. Er stellt eine unbenützte Natur dar, in welcher die Spuren der Menschenhand nur als Bauwerke, hauptsächlich als Ruinen der Vorwelt, auch als einfache Hütten zum Vorschein kommen. Das Menschengeschlecht, das wir darin voraussetzen oder auch wohl dargestellt finden, gehört entweder der alten Fabelwelt oder der heiligen Geschichte oder dem Hirtenleben an; der Eindruck im Ganzen ist daher ein heroisch-pastoraler.

Seine höchste Verklärung erhielt dieser Typus durch den Zeitgenos-
sen der Poussin, Claude Geléé, genannt Lorrain (1600 bis
1682). Er war längere Zeit der Gehülfe des Agostino Tassi, eines
e Mitstrebenden des Paul Bril (Werke Tassi's im Pal. Corsini zu Rom,
f in den Uffizien und im Pal. Pitti); seine Höhe erreichte er nach einer
höchst prüfungsvollen Jugendzeit in Rom. Seine Landschaften sind
im Bau weniger gewaltig als diejenigen des Gaspero, allein es liegt
auf denselben ein unaussprechlicher Zauber. Claude, als reingestimmte
Seele, vernimmt in der Natur diejenige Stimme, welche vorzugsweise
den Menschen zu trösten bestimmt ist, und spricht ihre Worte nach.
Wer sich in seine Werke vertieft — schon ihre gleichmässige schöne
Vollendung macht diess zu einer dankbaren Arbeit — für den ist kein
g weiteres Wort von Nöthen. — Im Pal. Doria zu Rom: il molino
(frühes Bild); der Tempel Apolls (Hauptwerk); Ruhe auf der Flucht.
h (Im Pal. Rospigliosi, unsichtbar: u. a. der Tempel der Venus.) — Im
i Pal. Sciarra: Reiter an einem Hafen; die Flucht nach Ägypten, beides

kleine Juwelen. — Im Pal. Barberini: eine kleine Landschaft. — Bei a
Camuccini: ein Seehafen. — Im Museum von Neapel: ein Sonnen- b
untergang am Meere; die Grotte der Egeria (fast zu kühl für Claude?).
— In den Uffizien: Abendlandschaft mit Brücke, Strom und Gebirg; c
abendliche Marine mit Palästen.

Von seinen Nachfolgern ist nichts in Italien, das ihm irgend nahe
käme. Die Bilder von Swanevelt (im Pal. Doria zu Rom und im d
Pal. Pitti), von Joh. Both (ebenda), von Tempesta-Molyn e
(Pal. Manfrin in Venedig), bis zu den Improvisationen des Oriz- f
zonte (wovon ein oberer Saal in der Villa Borghese ganz voll ist) g
und zu den oft sehr fleissigen Architekturbildern eines Pannini h
(Pal. Corsini in Rom) geben immer nur einzelne Strahlen des Lichtes,
das sich in Gaspero und Claude so mächtig gesammelt hatte.

Wer diesen beiden Meistern ausserhalb Italiens wiederbegegnet, dem werden sie vielleicht viel stärker als die glänzendsten modernen Veduten das Heimweh rege machen, welches nur zeitweise schlummert, nie stirbt, nach dem unvergesslichen Rom. Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, welches er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkömmt.

# NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN.

Zu Seite 67, h:

a Im Lateranischen Museum ein ganzer Saal mit decorativen Fragmenten.

Zu Seite 186, f:

Auch das Haus No. 1617 mit seinem schönen achtsäuligen Hof und dessen edlem Detail könnte
b wohl von dem Urheber des Pal. Gondi herrühren.

Zu Seite 266, c:

c Die Decke von S. Agnese fuori.

Seite 303, Zeile 14 von oben muss lauten:

Ist es (im Gegensatz gegen die Florentiner) die Vorliebe für den etc.

Seite 319, Zeile 15 von unten:

statt: nicht als, lies: nichts als.

Seite 335, Zeile 6 von unten:

statt: die vier Ecken, lies: die Winkel der vier Eckräume etc.

Zu Seite 726, unten:

In den zahlreichen Stillleben (zumal Küchenvorräthen und todten Thieren) erkennt man recht gut eine Kunst, die der Illusion in hohem Grade fähig war, derselben aber in der Wandmalerei wenigstens nicht über eine bestimmte Linie hinaus nachging. Der Besteller verlangte die Sachen, noch nicht ihren möglichst schönen, durch Gruppirung, Hintergrund, Licht, Luft und alle möglichen Kunstmittel veredelten Schein, wie die Holländer zur Zeit des David de Heem. — Das
d zierlichste antike Mosaik Roms, die Schaale mit den Tauben (Museo capit., Zimmer der Vase) ist vielleicht für den Grad der Illusion, welchen man im äussersten Falle und mit den kostbarsten Mitteln erstrebte, eines der belehrendsten Beispiele.

Seite 759, Zeile 8 von oben sind die Worte:

„Incoronata in Neapel", zu streichen.

Zu Seite 786, d ist beizufügen:

Vgl. Seite 625, **.

Zu Seite 950, b:

Von den Genrebildern des Qu. Messys und seiner Schule, welche am ehesten als Antwerpener Comptoirscherze zu bezeichnen sein möchten, finden sich in Italien mehrere. (U. a. im Pal. Doria
e zu Rom zwei Geizhälse mit zwei Zuschauern.)

Zu Seite 934, Anmerkung:

f Die zwölf Apostel, welche man jetzt in S. Vincenzo alle tre Fontane an den Pfeilern gemalt sieht, wurden von Schülern, vielleicht nur nach den Stichen des Marcanton, ausgeführt. Das Urbild der letztern waren vermuthlich die Apostel, welche Rafael in einem später umgebauten Saal des Vaticans gemalt hatte.

# REGISTER.

---

**A.** bezeichnet Architektur, **D.** Decoration, **S.** Sculptur, **M.** Malerei. — Bei den Kirchen sind die dazu gehörenden Klöster u. a. Nebenbauten mit verzeichnet.

---

## (Neapel.)

---

*) Was bei diesem Anlass über das betreffende Gemälde Rafaels gesagt wurde, ist ein Irrthum.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



BURCKHARDT
CICERONE
ERSTE AUFLAGE
MALEREI
III